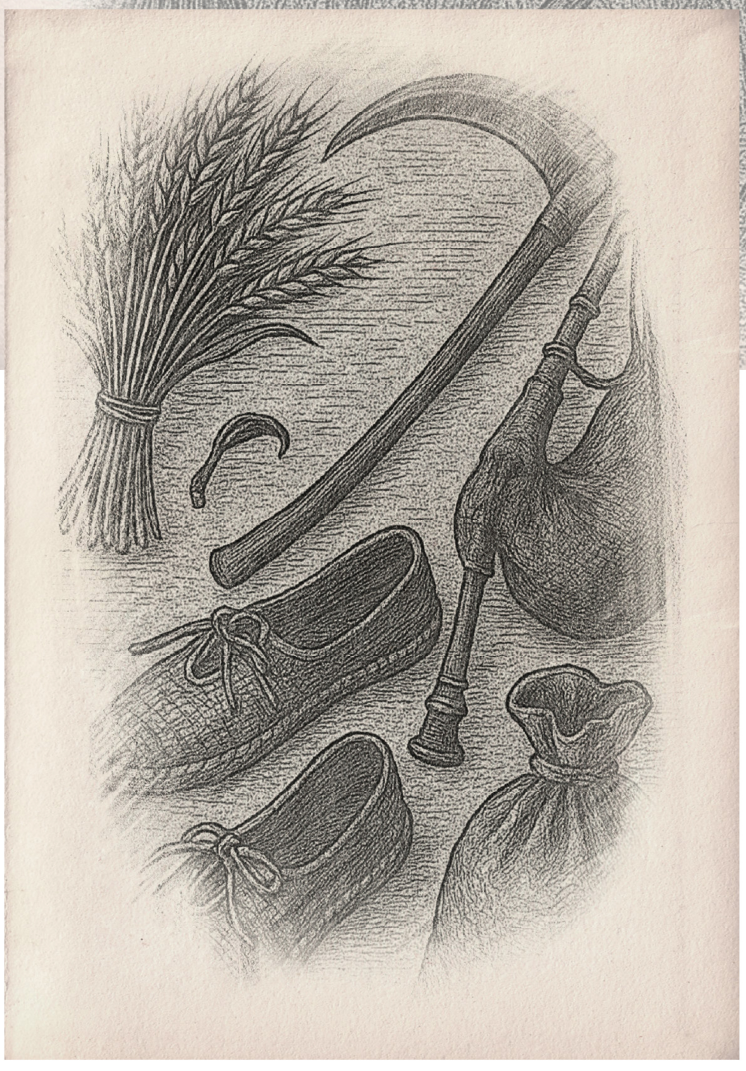
EL BAILE DE LA GALLEGADA

De cuando gallegos y asturianos eran hijos de una misma madre.



Daniel S. Polo

MCMXCVIII

Láncara

EL BAILE DE LA GALLEGADA
De cuando gallegos y asturianos
eran hijos de una misma madre.
Daniel S. Polo Láncara. MCMXCVIII.
Revisión 2025.

Nota previa sobre esta revisión

Hace veintisiete años publiqué en gallego un breve estudio titulado *O baile de "La Gallegada". Cando galegos e asturianos eran fillos da mesma nai.* Aquel trabajo, que nació como un proyecto abierto, quedó entonces incompleto: disponía de escasa bibliografía y de segunda mano, que no es lo más recomendable y, sobre todo, carecía de las conclusiones que hoy se incorporan. Faltaban aún algunas fuentes documentales que en aquel momento no estaban a mi alcance, y que resultaban esenciales para comprender la compleja trayectoria de este pequeño pero significativo texto teatral.

El Baile de la Gallegada de Francisco de Castro, fechado en 1705, es una pieza breve concebida como intermedio escénico dentro de la representación de Mari Hernández la Gallega, atribuida a Tirso de Molina. En aquel tiempo, las funciones teatrales se prolongaban durante varias horas e incluían distintos géneros breves —entremeses, jácaras, bailes y loas— destinados a mantener la atención y el entretenimiento del público. El de Castro pertenece a ese tipo de "descansos bailados y cantados", breves composiciones dramático-musicales en las que se alternaban el canto, la danza y la comicidad popular.

Conocido familiarmente como Farruco, Francisco de Castro fue un autor especializado en este tipo de piezas y en la creación de personajes cómicos. En La Gallegada, retoma algunos de los tipos populares presentes en la obra tirsiana y los traslada a un entorno rural castellano de comienzos del siglo XVIII. El resultado es un cuadro costumbrista de tono humorístico, en el que la figura del gallego —tan frecuente en el teatro breve de la época— sirve de hilo conductor para una escena de música y danza que refleja, a su modo, las relaciones culturales entre Galicia, Castilla y el teatro cortesano.

La presente revisión amplía y actualiza aquel primer trabajo, incorpora la bibliografía ausente, las fuentes literarias y lexicográficas que hoy permiten situar la Gallegada en su contexto histórico y escénico, y ofrece finalmente las conclusiones que entonces quedaron pendientes. Con ello se pretende no solo completar un estudio largamente aplazado, sino también reconsiderar el lugar que ocupa esta pieza en la historia del teatro y de la representación simbólica de lo gallego en la cultura hispánica.

Daniel S. Polo 2025

EL BAILE DE LA GALLEGADA

De cuando gallegos y asturianos eran hijos de una misma madre.

Daniel S. Polo.

Láncara, 1.998.

AL LECTOR

El valor disémico del título puede inducir a cierta confusión en el lector, que tal vez espere encontrar en estas páginas un contenido distinto. Tal como se indica en la portada, nuestro propósito es comentar un *baile*[1]; y, en efecto, en él aparecen canciones, música y algún desarrollo coreográfico.

Sin embargo, conviene precisar que aquí entendemos *baile* en su acepción teatral del Siglo de Oro: una composición lírica breve, de carácter festivo, que se ejecutaba como parte de un entremés o al final del mismo.

Lo que el lector hallará, por tanto, no es solo el comentario de una pieza escénico-musical, sino un reflejo de la vida de gallegos y asturianos en la corte y villa de Madrid a finales del siglo XVII, tomando como espejo *El baile de la Gallegada*, obra de Francisco de Castro.

EL BAILE DE LA GALLEGADA

Estamos a las puertas de un nuevo siglo. El testamento de Carlos II, que nombra heredero a Felipe de Anjou, encenderá la mecha de las revueltas europeas por la corona española.

"Ya no hay Pirineos."[2]

Las potencias temen que Luis XIV imponga su voluntad sobre Europa, y en 1701 se forma la **Gran Alianza**, dando comienzo a la **Guerra de Sucesión Española**, que se prolongará durante doce años.

La península era entonces un inmenso país de mendigos —más de ochenta mil—, con unos 125 000 religiosos, 478 000 nobles e hidalgos ociosos y 276 000 criados al servicio de la aristocracia.[3] Los nobles monopolizaban los privilegios, la esclavitud seguía reconocida por la ley y los jornaleros del campo trabajaban jornadas de hasta doce horas. Entre los plebeyos comenzaba a destacar un incipiente estrato burgués —médicos, abogados, funcionarios y pequeños propietarios— que ganaba peso en la vida social y económica.

---

[1] En el teatro breve del Siglo de Oro, el *baile* se diferenciaba del *entremés* por su mayor presencia de música y danza, y por su tono predominantemente burlesco o festivo.

[2] La célebre frase **«¡Ya no hay Pirineos!»** se atribuye tradicionalmente al embajador español en Francia, **marqués de Castel dos Ríos**, aunque otras versiones la ponen en boca del propio **Luis XIV**. Fue pronunciada con motivo del ascenso al trono de **Felipe V** en 1700, nieto del monarca francés, y simboliza la aparente unificación dinástica de España y Francia bajo la Casa de Borbón.

[3] Terreño, José, *Historia de España* (Madrid: 1971), p. 379.

En este marco de la corte madrileña de 1704, ajena a la inestabilidad política y social que la rodeaba, se estrenaba *El baile de la Gallegada*, un curioso divertimento cuyo autor, don Francisco de Castro, tuvo la ocurrencia de incluir dentro del entremés *Mari Hernández la gallega*.

El *Baile de la Gallegada*, en parte dialogado y en parte cantado, relata el encuentro amoroso de una pareja de gallegos que, junto a otros paisanos, se dirigen a trabajar como segadores en los campos castellanos. Durante una pausa en su viaje se entretienen con las canciones de su tierra y acaban danzando al son del *villano*, todo ello acompañado de un vocabulario que el autor presenta como genuinamente "gallego".

Cotarelo define el *baile* como:

> *"Un intermedio literario en el que además entran como elementos principales la música, el canto y, sobre todo, el baile".*[4]

Estas piezas eran más breves que los *entremeses* y podían adoptar forma de monólogo o diálogo; podían estar completamente cantadas, con constante intervención coreográfica, o incluir solo algunos pasajes musicales. Entre los bailes más célebres figuran la **zarabanda** y la **chacona**, ambas perseguidas con insistencia por el clero de la época debido a su carácter considerado lascivo o irreverente.

En cuanto a los *entremeses* que servían de marco para estos bailes, se trataba de piezas breves y de carácter cómico. En sus inicios solían escribirse en prosa, aunque a partir del siglo XVII pasaron a componerse mayoritariamente en verso.[5]

EL AUTOR

Francisco de Castro, conocido familiarmente como *Farruco*, nació en Madrid en 1675 y murió en la misma ciudad el 2 de octubre de 1713. Era hijo del comediante gallego Matías de Castro y de Juana Gutiérrez, y perteneció a una familia de actores, pues también sus hermanos Damián y Juan de Castro alcanzaron notoriedad en los escenarios, este último además como dramaturgo. Su vida y su obra se sitúan en el tránsito entre los siglos XVII y XVIII, en un momento de transformación del teatro breve español que heredaba las formas barrocas y las adaptaba a un nuevo gusto popular.

Desde 1692 aparece documentado como *gracioso* en una compañía que actuaba en Valencia. A comienzos del siglo XVIII formó parte de varias compañías madrileñas, y en 1712 llegó a ser nombrado director de una de ellas. Su carrera se vio interrumpida por causas políticas: fue perseguido y encarcelado por declararse partidario del

---

[4] Cotarelo y Mori, Emilio. *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid, 1911.

[5] El *entremés* fue una de las formas más populares del teatro breve del Siglo de Oro. Se representaba entre los actos de las comedias principales y solía presentar escenas costumbristas o burlescas, con personajes populares y lenguaje coloquial, en contraste con el tono más elevado de la obra principal.

archiduque Carlos durante la Guerra de Sucesión, lo que refleja tanto su implicación en la vida pública como la inestabilidad de la época.

La gracia con que interpretaba personajes gallegos le valió el sobrenombre de *Farruco*, y esa especialización marcó buena parte de su producción teatral. Para el teatro compuso un elevado número de piezas breves —entremeses, bailes, jácaras y mojigangas— en las que prolongó la tradición de los grandes autores del género como Quiñones de Benavente, Quevedo o Calderón. Su estilo, de tono vivo y popular, se dirige a un público amplio, no necesariamente culto, y se caracteriza por la mezcla de humor, música y tipos costumbristas.

Entre sus obras más conocidas figuran *Los gigantones* (1702), *El antojo de la gallega* (1702), *Francisco, ¿qué tienes?* (1702), *El vejete enamorado* (1701), *Los burlados de Carnestolendas* (1702), *El órgano y el mágico* (1702), *La burla del sombrero* (1702) y *Los médicos de la moda*. Muchas de ellas fueron recogidas en la trilogía titulada *Alegría cómica* (Zaragoza, 1702) y, de manera póstuma, en *Libro nuevo de entremeses intitulado Cómico festejo*, publicada por José de Rivas en Madrid en 1742.

También cultivó la poesía lírica, publicando en 1710 un volumen titulado *Poesías varias*, donde advertía que aquellas eran las únicas composiciones auténticamente suyas, con el fin de evitar confusiones con textos que circulaban bajo su nombre. En sus obras, el humor verbal y gestual convive con la música y el baile, lo que convierte su producción en una de las últimas expresiones del teatro cómico breve barroco, ya en transición hacia formas más ligeras y escénicamente dinámicas.

El *Baile de la Gallegada*, escrito hacia 1705, pertenece a esta línea de composiciones intermedias destinadas a los descansos entre actos mayores. En ella, Castro demuestra su dominio del ritmo, de la caricatura y del lenguaje popular, al tiempo que ofrece una de las representaciones más tempranas y significativas del personaje gallego en la escena española. Su obra, aunque breve y a menudo relegada a la periferia del canon, ocupa un lugar destacado en la continuidad del teatro cómico y en la evolución del gusto escénico del cambio de siglo.[6]

EL TEXTO

La pieza, en sí, no ofrece un gran interés literario y se sitúa por debajo del nivel alcanzado por otros autores contemporáneos o anteriores. Sin embargo, desde el punto de vista costumbrista resulta, al menos en principio, notable, pues constituye un reflejo de cómo eran vistos —y "oídos"— los gallegos a comienzos del siglo XVIII.

[6] Los datos biográficos de Francisco de Castro proceden fundamentalmente de la ficha redactada por la **Real Academia de la Historia** para su proyecto *Historia Hispánica* (Madrid, 2022), donde se documenta su nacimiento en 1675, su trayectoria teatral y su muerte en 1713. Ha sido asimismo de especial utilidad la tesis doctoral de **Ramón Martínez Rodríguez**, *El teatro breve de Francisco de Castro* (Universidad Complutense de Madrid, 2015), que ofrece una revisión exhaustiva de su producción dramática y del contexto escénico en que se inscribe. Ambos trabajos permiten situar con precisión la figura de Castro dentro de la tradición del teatro cómico breve y comprender su papel en la continuidad de los modelos entremesiles del Barroco hacia el nuevo siglo.

La presente versión sigue el **manuscrito original** conservado en la **Biblioteca Nacional de España**, signatura **Mss/14088 (h. 140r–144r)**, disponible en la **Sala Cervantes** de su sede central.[7] Para facilitar la lectura, se ha transcrito el texto restituyendo las *eses* finales que Francisco de Castro solía grafiar como *zetas*, particularidad ortográfica que no altera el sentido del contenido[8].

En el texto encontramos, por una parte, el curioso vocabulario empleado por el autor —una mezcla confusa que se analizará más adelante— y, por otra, una serie de canciones y bailes de clara inspiración popular. El conjunto de estos elementos nos ofrece una imagen aproximada de **cómo eran percibidos los "gallegos" por los habitantes de la corte madrileña a comienzos del siglo XVIII.**

BAILE DE LA GALLEGADA

Nuevo,
De Francisco de Castro.
Se estrenó en Mari Hernández la Gallega.
Año de 1704

La graciosa gallega
Gracioso
Otras tres gallegas
Otros tres gallegos
Músicos

Sale la Graciosa y el gracioso de Gallegos cantando lo que se sigue por el tañido de la gaita gallega.

Gracioso: 1 ¿Quién me dirá
de **Duminga** garrida,
quien me dirá
de la miña Duminga?

Graciosa: 5 ¿Quién me dirá
de **Turibio** garrido
quien me dirá
ay, del mi **Turibiño**?

Gracioso: **Eu** te diré **Duminguiña** querida.

Graciosa: 10 **Ja** mi **Turibio** se alivian mis cuitas

[7] Existe también una versión publicada por José Luis Pensado en el diario *La Voz de Galicia*. Los artículos aparecieron posteriormente reunidos en volumen: Pensado, José Luis. *El gallego, Galicia y los gallegos a través de los tiempos (Ensayos)***.** Santiago de Compostela, 1985.

[8] La preferencia de Francisco de Castro por escribir las *eses* finales como *zetas* responde a un rasgo gráfico ocasional y no refleja rasgos fonéticos del gallego de su tiempo.

Gracioso: Ay, que de verte
tudo me enquillotro.

Graciosa: **Eu** por lo mismo
ya **fago** lo propio.

Gracioso: Dime **Duminga** (f. 141 v.)
si **muito** me quieres.

Graciosa: Si **nun** lo **fago**
que un **diabro** me **lebe.**
Y tu me adoras?

Gracioso: Como un basilisco
Graciosa: Ay mi tori, mi Toribio garrido,
di **quanto** pesa
Tu amor.

Gracioso: **Sete** libras.
Gracioso: Ay mi Dumi, Duminga garrida
de donde **veine**?

Graciosa: Eu vengo de Cangas y un **vinadeiro tentome** la manga.

Gracioso: **Quei** le hiciste?

Graciosa: Ladrón **vinardeiro**
la **miña** manga
no leva dineiro.
(Grita dentro)

Gracioso: Ya los **galegos**
que van a la **sega** (f.142r.)
tudus en tropa
Duminga aquí **legan**.

Graciosa: **Pus ballaremos**
que dices?

Gracioso: Palabra
eu ballaré
mi Duminga si **ballas.**

(Salen los tres gallegos y las tres gallegas bailando con sus castañetas grandes cantando)

Vengo de Cangas
e voy para Oviedo
rapela ao diabro
la **branca** que **lebo**.

(Representado)

Gallego 1º: **Mentra** que u baile se **ilbana**
cantemos a troche y moche
la **serena** de la **noite**
la **crara** de la mañana.

Todos: Has dicho bien y así **empeise**
Turibio con linda **galla** (f. 142 v.)

(Canta y responden todos cantando también)

Gracioso: Si me **enturbio** por Dios
que he **enturdir** esta casa
la serena de la **noite,**
la crara de la mañana.

Todos: La serena de la noite, etc

.

Graciosa: Ese emperador del mundo
Tenía una **hixa** bastarda

Todos: La serena de la noite, etc.

Gracioso: No la cria para **monxa**
ni menos para casada

Todos: La serena de la noite, etc.

Graciosa: (Canta por el tañido del Villano)
Dexad aquesa cantiña
y empezemos a ballar
porque es tono muy garrido
este que dice a compás:
Al villano se la dan (F. 143 r.)
la **sebolla** con el pan

(Baila sola y luego hacen mudanza con pernada en cruz, y luego vueltas hechas y desechas)

Gallega 2ª: Vaya de baile, **gallegos**,
y la serena dexad,
que el cura dice que encanta
y nos puede **enfeitizar**.
Al villano se lo dan
la sebolla con el pan
(Baila sola)

Gallega 3ª: Hagamos cuatro mudanzas
que Duminga bailará,
porque el nombrar la sirena
eso es hablar de la mar.
Al villano se lo dan
la sebolla con el pan.

(Baila sola)

Gallega 4ª: Los **coritos** se hagan **raxas** (f. 143 v.)
bailando y acabe en **pas,**
que es tarde y por la mañana
tenemos que ir a segar.
Al villano se lo dan
la sebolla con el pan.

(La misma mudanza en ala y vueltas hechas y desechas)

Graciosa: Turibio, vámonos

Gracioso: Nada me alegra

Graciosa: Sólo me gusta
la gaita gallega.

Todos: Solo me gusta
La gaita gallega. (f. 144 r.)

(Harán una mudanza al son de la gaita gallega y se entrarán al santuario en dos alas, cada una por su puerta, y darán fin en nombre de Jesús Nazareno y de su bendita, Madre y del glorioso Patriarca San José, que sean con todos y conmigo. Amen Jesús).

Soy de Juan de Castro Salazar, esclavo de la Virgen y morirá por esta verdad.

EL VOCABULARIO

Correspondencias:

/ / Castellano.
[ ] Gallego.

{ } Asturiano.

1 ¿Quién me dirá.[9]

2 Duminga Nombre rústico **o popular**, femenino de *Domingo*, frecuente en registros orales y teatrales del Siglo de Oro. Su uso refleja el gusto costumbrista por los **antropónimos aldeanos o deformados**, empleados con intención cómica o para caracterizar personajes del pueblo.

Calderón de la Barca lo utiliza, junto con *Lurenzo* (forma dialectal de Lorenzo), en la *Mogiganga de Las visiones de la muerte*, donde aparecen como **nombres típicos de campesinos gallegos**:

> *"Gallego (cantando):*
> *¡Ay por aquí, por aquí galegos!*
> *¡Ay por aquí, por aquí cantemos!*
> *¡Ay por aquí, por aquí Duminga!*
> *¡Ay por aquí, por aquí Lurenzo!"*
> *(Mogiganga de Las visiones de la muerte).*[10]

En el *Baile de la Gallegada*, el nombre **Duminga** funciona de modo similar, con un **tono rural y humorístico**, propio de los personajes gallegos que pueblan los entremeses y bailes del siglo XVII. Este recurso onomástico contribuye a reforzar la **identidad popular y dialectal** del cuadro escénico.

En el *Entremés de Mari Hernández*, atribuido a **Tirso de Molina**[11], aparece también una **aldeana gallega** llamada *Duminga*, nombre que confirma su asociación con personajes rústicos o populares dentro del teatro breve del Siglo de Oro. El personaje, construido con intención burlesca, comparte con otros tipos regionales la peculiaridad lingüística del **"Ay" reiterativo**, rasgo que los autores barrocos usaban para **identificar y caricaturizar el habla gallega**.

Este *"Ay"* inicial —presente tanto en el *Baile de la Gallegada* como en diversas escenas de Tirso y Calderón— funciona como **marca de identidad dialectal y emocional**, pero también como recurso musical: su repetición rítmica imita el canto

---

[9] La expresión inicial *¿Quién me dirá…* evoca un tono interrogativo que puede vincularse con la antigua atribución humorística según la cual **gallegos y asturianos respondían a menudo con otra pregunta**. Esta peculiaridad, entendida más como un **rasgo de ironía o circunloquio popular** que como hábito lingüístico real, aparece ya registrada en la literatura áurea. En *La Pícara Justina* (1605), obra atribuida a Francisco López de Úbeda, se alude con gracia a este modo de hablar:

"Y dijo que, como tienen fama de que yerran mucho, preguntando siempre puedan decir que quien pregunta no yerra, si no es que pregunten lo otro, que ya me entiendes. También dijo que hablaban en tono de pregunta porque, como están lejos de corte, siempre llevan de acarreo prespuestas."

La cita revela cómo, desde el siglo XVII, se consolidaba un **estereotipo dialectal y humorístico** aplicado a los habitantes del norte peninsular, asociado a su **distancia geográfica y social respecto a la corte**, y reproducido luego en composiciones teatrales y populares como el *Baile de la Gallegada*.

[10] Pedro Calderón de la Barca, *Mogiganga de Las visiones de la muerte*, en *Comedias escogidas de don Pedro Calderón de la Barca*, tomo IV, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch (Madrid: M. Rivadeneyra, 1850).

[11] Molina, Tirso de. (atrib.). *Entremés de Mari Hernández*. En *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, recogidos y ordenados por Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1911.

popular o el estribillo de una danza. El propio Tirso lo emplea para subrayar el acento y la cadencia del personaje aldeano, reforzando así el efecto cómico.
La comparación con fórmulas líricas tradicionales, como las que recoge el *Romancero general*

"¡Ay Juana, cuerpo garrido!";
"¡Ay Juana, cuerpo galano!"[12],

muestra cómo la exclamación **"Ay"** servía en la poesía popular para **introducir tono afectivo o musical**. En el contexto del *Baile de la Gallegada*, su acumulación y exageración contribuyen al retrato paródico de la "gallegada" como **tipo regional cantable y festivo**, cargado de ingenuidad y musicalidad rústica.

4 **de la** En el habla tradicional de Asturias, así como en zonas limítrofes de Galicia y León, se conserva un **rasgo sintáctico arcaico** consistente en anteponer el **artículo determinado al adjetivo posesivo**, construcción que en castellano general resultaría redundante (*la mio casa*, *el mio padre*, *la so vaca*). Este uso, documentado desde la Edad Media, tiene paralelos en el gallego y el portugués actuales (*a miña casa*, *o meu pai*), lo que sugiere una **continuidad lingüística galaico-asturleonesa** anterior a la estandarización del castellano.
El fenómeno ha sido recogido por diversos autores dialectólogos (Menéndez Pidal, García de Diego, Zamora Vicente) [13] y aparece frecuentemente en la **literatura costumbrista y teatral del Siglo de Oro** cuando se busca caracterizar el habla rústica o regional. Su omisión "con algunos términos familiares", como indica la nota original, responde a la tendencia del habla espontánea a eliminar el artículo ante posesivos de parentesco o afectivos (*mi madre*, *mi hermana*), siguiendo el mismo patrón que en gallego y portugués.
En el *Baile de la Gallegada*, la observación alude a este **detalle dialectal** como marca de autenticidad o color local, uno de los recursos lingüísticos más usados por los autores del siglo XVII para reforzar la **comicidad y verosimilitud popular** de los personajes gallegos o asturianos.

4 **miña** Por */mía/* posesivo. *[miña]*. *Miña* es la **forma gallega y portuguesa** del posesivo femenino *mía*, conservada también en el **habla asturleonesa occidental**. Es resultado del desarrollo fonético característico del bloque galaico-portugués, frente a la evolución castellana *mía*.
En el castellano del Siglo de Oro, los dramaturgos que introducen personajes gallegos o asturianos suelen respetar este tipo de **formas dialectales auténticas** para reforzar la verosimilitud lingüística. Así, *miña* aparece en entremeses y bailes junto a otros rasgos fonéticos como la aspiración o la confusión de líquidas (*Lurenzo*, *Duminga*), contribuyendo a construir el "color local" del personaje aldeano.

---

[12] Durán,Agustín. *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, tomo I (Madrid: [s. n.], 1849), p. LXVI, como *cantar antiguo*.

[13] Ramón Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española* (Madrid, Espasa-Calpe, varias eds.), donde explica la conservación de este giro en el noroeste peninsular. Manuel García de Diego, *Gramática histórica española* (Madrid, Gredos, 1951), que analiza la herencia galaico-asturleonesa del uso. Alonso Zamora Vicente, *Dialectología española* (Madrid, Gredos, 1960), con ejemplos recogidos en Asturias, León y Galicia. También aparece en Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española* (Madrid, Gredos, 1981), quien lo vincula a la estructura posesiva medieval y a los paralelos del gallego y portugués.

En el *Baile de la Gallegada*, su empleo tiene doble valor: por un lado, **lingüístico**, al reproducir fielmente un rasgo del gallego popular; por otro, **escénico y cómico**, ya que el espectador del siglo XVII reconocía de inmediato la procedencia del personaje por su modo de hablar.

6 **Turibio** (o *Toribio*, grafías equivalentes en la época) aparece con frecuencia en el teatro breve del Siglo de Oro como **nombre característico de rústicos gallegos o asturianos**, usado para identificar tipos populares y aldeanos. Este antropónimo, de origen latino (*Turibius*), se documenta desde la Edad Media, pero adquiere tono humorístico y proverbial en el siglo XVII, donde pasa a asociarse a personajes ingenuos, torpes o campechanos.

José de Cañizares lo emplea en *El asturiano en la corte* para designar al aldeano Toribio, contrapunto cómico frente a los personajes cortesanos:
Laín: *En Asturias va a derechas*
la mujer en el trabajo,
y el marido en la taberna.
Toribio: *Essu es, mugeres, y burras,*
llu propio son en mi tierra.
(José de Cañizares, El asturiano en la corte)[14].

El uso del habla dialectal ("essu", "llu") subraya la comicidad costumbrista, y Toribio encarna el tipo **asturiano bonachón y rústico**, equivalente al *Juan Gallego* de otros entremeses.

También **Antonio de Marirreguera** (siglo XVII), considerado el primer escritor en asturiano, utiliza el nombre *Toribio* junto a *Juan* en un **romance dialogado** en verso, donde ambos interlocutores son campesinos asturianos Asimismo, en el *Baile de la Maya*, varias muchachas disfrazan a *Toribio*, un **esportillero gallego**.

En el *Baile de la Gallegada*, el nombre *Turibio* mantiene esa tradición teatral de representar al **gallego ingenuo y musical**, figura recurrente en la dramaturgia breve del siglo XVII, donde los nombres propios funcionan como **marcadores sociales y lingüísticos** tanto como identificadores dramáticos.

9 **Eu** por */yo/*, *[eu]*. Este uso procede directamente del latín clásico ego, que evolucionó a eo > eu en el noroeste peninsular (área galaico-asturleonesa), mientras que en el castellano se desarrolló la forma yo.

9 **Duminguiña** La forma "Dominguiña**"** es un ejemplo de diminutivo afectivo en gallego (equivalente a pequeñita o cariñosa de "Dominga"). El uso del diminutivo en contextos populares gallegos denota, además de pequeño tamaño o menor grado, una **actitud de cercanía, simpatía o ternura** hacia la persona que lleva el nombre. Esta forma aparece en un contexto de cantiga popular:[15]

[14] Cañizares, José de. *El asturiano en la corte*. En *Comedias nuevas. Parte treinta y cinco*. Madrid: Imprenta de Antonio Sanz, 1744.

[15] Diccionario dos nomes galegos. Dirixido por Xesús Ferro Ruibal. Ir indo 1992 pág. 232.

"Dominguiña, Domingueira
Heiche de levar a Noia,
Poñerche de parrilleira."

El uso del diminutivo suaviza la representación del personaje (lo hace amigable, muestra familiaridad) y al mismo tiempo acentúa su carácter festivo o carnavalesco: no se trata de "Dominga" la aldeana, sino de "Dominguiña", que puede aludir a una joven, coqueta o simpática, lo que encaja bien en un entorno de baile y algazara.

10 **Ja** Por /Ya/. Grafía que reproduce una **variante fonética popular** característica del noroeste peninsular. En la lengua gallega se conserva el fenómeno de la **gheada**, consistente en la aspiración o fricación velar de la consonante /g/ o /j/ ante vocal, lo que da lugar a realizaciones semejantes a [h] o [x]. En la escritura burlesca o dialectal del Siglo de Oro aparece frecuentemente transcrito como *ja*, *jo* o *je*, intentando reflejar ese sonido aspirado o gutural.

10i **Cuitas** /cuitas/ hoy no tan usual. [Coitas,mágoas]. Voz hoy poco usual, procedente del latín *cogitāta* ('pensamientos, preocupaciones'), que en castellano antiguo y clásico designa **penas, congojas o trabajos del ánimo**. En el ámbito gallego-portugués pervive el término afín *coita*, con el sentido de 'pena, aflicción amorosa o nostalgia' (*coitas, mágoas*).

12 **Tudo** Por /todo/. En Andalucía se supone que terminando las palabras en u están imitando el lenguaje del norte:

Haciendu media de puntu,
Zapatitus encarnadus;
Vinu una jata rabona,
Chiquetita y de este barriu,(...)

Y dice el autor: *"el pueblo andaluz supone imitación perfecta del (lenguaje) de los asturianos, gallegos, etc; que, como los moros y franceses, dicen que todos son unos."*[16] Davillier en su Viaje por España dice que en Galicia se habla una *"lengua especial, en que la o se sustituye por u"*[17]

12 **enquillotro** /enquillotrar/ El verbo *enquillotrar(se)* aparece en el texto en la forma *enquillotro*, con valor expresivo y popular. Según el *Diccionario de Autoridades* (1732), significa *"mudarse una cosa en otra, y en cierta manera transformarse y pasar de un estado o calidad a otra diferente". Se trata de un término "bárbaro y rústico", usado por los labradores de Sayago y otras partes para indicar que algo se ha vuelto distinto de lo que era. Covarrubias lo deriva de* quillotro*, "aquel otro", y lo relaciona con los valores latinos* alterare *o* immutare*. En el mismo diccionario se cita un ejemplo de Quevedo (*Musas*, 7, Rom. Sayagués): "Dígame qué significa / el mirarme su Excelencia: / porque yo ya me enquillotro, / con achaques de Condesa."*

En el *Diccionario de la Real Academia Española* se recoge posteriormente el verbo *enquillotrar* en su segunda acepción con el sentido coloquial de "enamorarse". En el contexto de *La Gallegada*, la forma *enquillotro* conserva ese matiz humorístico de

---

[16] Demófilo. El folklore andaluz. Sevilla 1883. Pág 372.

[17] G. Doré y Ch. Davillier. Viaje por España. Adalia. Madrid.1984 pág.349 t. 2

"mudanza" o "transformación" afectiva: el hablante que se "enquillotra" se vuelve otro por amor. La palabra, de resonancia rural y jocosa, encaja en el registro burlesco y paródico del poema, donde la lengua popular sirve para caricaturizar los arrebatos sentimentales del protagonista.

14 **fago** por /hago/, en [{facer]}. La forma *fago* corresponde al verbo gallego y asturiano *facer* ('hacer'), y aparece en el texto en sustitución de *hago*, con evidente intención dialectal. Este uso reproduce rasgos fonéticos del gallego y del leonés occidental, donde la aspiración inicial latina *f-* se conserva o reaparece como signo de rusticidad o de color local.

16 **muito** por /mucho/ en [moito]. La forma *muito* (o *moito*, según la grafía gallega moderna) procede del latín *multum* y se conserva en portugués, gallego y leonés como equivalente de *mucho*.

17 **nun** Por /no/ adverbio de negación. En [non]. {nun} cuando se usa en posición proclítica e indica obligatoriedad. La forma *nun* es variante de *non*, adverbio de negación característico del gallego y del asturiano. Procede del latín *non*, que en castellano dio *no*, mientras que en las hablas del noroeste peninsular se mantuvo la forma nasalizada. En gallego y asturleonés, *nun* aparece como contracción o forma proclítica de *non*, usada ante determinados contextos fonéticos o sintácticos, especialmente cuando precede a un verbo o cuando la secuencia rítmica del verso lo exige.

18 **diabro** Por /diablo/ en [diabro] aunque convive con [diabo, demo, demonio, diaño, deño]. En las hablas gallegoportuguesas convive con otras variantes como *diabo*, *demo*, *diaño* o *deño*, todas ellas usadas con matices locales o expresivos. La forma *demo* es, de hecho, la más habitual en el gallego actual. Calderón de la Barca, en *Las visiones de la muerte*, recoge una expresión semejante en boca de personajes gallegos:

> "**Gallegos**: Más ¡Ay cuitados de nos,
> Que hemos dado co ú **Demo**!"

18 **lebe** Por /lleve/ en [leve]. La forma *lebe* corresponde a una variante fonética dialectal de *lleve*, derivada del verbo *llevar*. En el gallego y en el portugués antiguos se conserva la forma *levar*, del latín *levare*, que en castellano evolucionó a *llevar*.

En *La Gallegada*, *lebe* aparece como forma rústica o popular, que el autor introduce deliberadamente para reforzar el color local del habla gallega. La elección de esta variante no altera el sentido del verbo —"que lo lleve" o "lo cargue"—, pero aporta al verso un matiz fonético característico y una musicalidad acorde con el registro burlesco y dialectal del poema.

20 **basilisco** El *basilisco* es un animal fabuloso, descrito desde la Antigüedad como una criatura con cuerpo de serpiente, patas y alas de ave, y una mirada tan poderosa que podía matar a quien la sostuviera. En la tradición simbólica medieval y del Siglo de Oro, el basilisco encarna la **muerte irresistible producida por la belleza o por la pasión**, motivo que lo convierte en metáfora frecuente del amor fatal.

En la *Primavera y flor de los mejores romances y sátiras* (Madrid, 1641), recopilación del Lic. Pedro Arias Pérez, se incluye un romance de extraordinaria delicadeza que explota este valor simbólico:

> *"Apacible basilisco,*
> *mátame siempre mirando,*
> *que morir tan dulcemente*
> *más es favor que no agravio.*
> *Milagro te llaman todos,*

cuando yo fiero te llamo:
si los milagros dan vida,
¿por qué me matan milagros?
Si es tan hermoso el peligro,
¿quién ha de temer el daño?
Escucha cómo se queja
entre sus amantes Fabio."[18]

Su incorporación en un texto de tono burlesco introduce un contraste entre el refinamiento del símbolo y la rusticidad del lenguaje, lo que acentúa el efecto cómico y paródico característico del poema.

22 **quanto** Por /cuanto/. La forma *quanto* es una grafía arcaica de *cuanto*, habitual en el castellano de los Siglos de Oro y conservada también en portugués y gallego actuales. Procede del latín *quantus*, y su uso con *q* en lugar de *c* refleja una ortografía anterior a la fijación moderna del castellano, cuando las letras *q* y *c* alternaban indistintamente ante *u*.

24 **Sete** Por /siete/ en [sete]. La forma *sete* corresponde a la pronunciación gallega y portuguesa del número siete (*sete* < latín *septem*). En el castellano antiguo también se documenta ocasionalmente esta forma, antes de la reducción de *pt* a *t* y la posterior palatalización.

26 **veine** Por /vienes/ en [vides]. Cambio de vocales. La forma *veine* representa una alteración fonética popular del verbo *venir*, correspondiente a la segunda persona del presente (*tú vienes*). El cambio de vocal —*ie* por *ei*— es característico de hablas rurales y de registros dialectales, y puede reflejar tanto un rasgo espontáneo de pronunciación como una imitación literaria de la lengua hablada.
En el sistema gallego-portugués, la forma equivalente sería *vides* (de *vir*), que el autor parece tener como modelo. Así, *veine* puede entenderse como una **adaptación híbrida** entre el castellano (*vienes*) y el gallego (*vides*), resultado de una transposición fonética que conserva la estructura del castellano pero imita la sonoridad galaica.

27 **Cangas** Ver comentario más adelante.

28 -29 **Vinadeiro** No presenta correspondencias seguras en el léxico castellano o gallego documentado, aunque puede vincularse etimológicamente con *vinardeiro* o *viñadeiro*, formas derivadas de *viña* o *vino*. La raíz sugiere una relación con el ámbito vitivinícola, y su sentido probable sería el de *vinatero*, *vinariego* (persona que posee o cultiva viñas) o incluso *vendedor ambulante de vinos*.
Quevedo documenta una forma muy próxima en *Musas*, 5, *Baile* 4, donde se lee:
"Y en tanto que el ***viñadéro***
ó se ausenta, ó se desvía,
por amartelar los grumos
cantaron esta letrilla."[19]

[18] Evangelina Rodriguez y Antonio Tordera en la edición de los Entremeses, Jácaras y Mojigangas de Pedro Calderón de la Barca. Madrid 1983.Nota verso 71 de la pág. 129.
[19] Quevedo, Francisco de. *El Parnaso español; Las tres últimas musas castellanas*. Musa V, Baile IV. Edición digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

28 **tentome** De /tentar/, [tentar]: tocar, palpar. Utiliza la combinación como en Asturias de verbo + pronombre átono.
La forma *tentome* procede del verbo *tentar* ('tocar, palpar') seguida del pronombre átono *-me*, que indica acción reflexiva: *tentome = me tentó* o *me toqué*. Esta construcción, con el pronombre pospuesto al verbo, es característica de las hablas occidentales de la Península —especialmente en Asturias, León y Galicia—, donde se conserva el orden verbal heredado del castellano antiguo y del portugués (*tentou-me*, *levantouse*, etc.).
El verbo *tentar* mantiene aquí su sentido literal de "tocar o palpar con las manos", aunque puede adquirir también un matiz introspectivo o dubitativo ("me tanteé", "me aseguré de algo").

28 **manga** de /manga/. En el contexto de *La Gallegada*, la palabra *manga* no parece referirse a la prenda de vestir, sino a un **objeto de transporte o contenedor de uso manual**, posiblemente una pequeña bolsa o maleta blanda. En zonas rurales de Castilla y del noroeste peninsular, *manga* designaba una **maleta o talega de tela**, de forma cilíndrica, cuyas cabeceras se cerraban con cordones. Este tipo de equipaje, más pequeño y manejable que la *barjuleta* (que se llevaba a la espalda), servía para guardar enseres personales o el sustento del día durante las faenas del campo.
El hecho de que la protagonista sea segadora refuerza esta interpretación, pues resultaría verosímil que portara algún tipo de bolsa o receptáculo. Sin embargo, como señala el propio Francisco de Castro en otros pasajes, el término *manga* no siempre conserva ese sentido concreto: puede emplearse también con valor figurado o con otro matiz contextual, quizás referido al movimiento o gesto corporal.
En consecuencia, *manga* en *La Gallegada* debe entenderse **primero como posible denominación de una pequeña maleta o talega de faena**, sin descartar una lectura más simbólica o funcional según el uso que el autor le asigne en el desarrollo del baile.

32 **no leva** Obsérvese aquí el uso de /no/ con en el del v. 17 {nun}. Y el cambio de grafía con el v.lebe de [levar].
La expresión combina dos rasgos dialectales que ya aparecen en otros pasajes del baile. Por un lado, el uso de *no* como partícula negativa coincide con el *nun* del verso 17, pero presenta una **variación gráfica deliberada**, propia de la inestabilidad ortográfica con que el autor imita el habla gallego-leonesa. En gallego, la forma estándar sería *non leva* ("no lleva"), con *non* en lugar de *no* o *nun*.
Por otro lado, el verbo *leva* corresponde a la forma dialectal de *lleva*, derivada de *levar* (< lat. *levare*), ya observada en el verso donde aparece *lebe*. Esta alternancia (*leba*, *lebe*, *leva*) reproduce la oscilación fonética característica de las hablas del noroeste, donde la palatal inicial del castellano (*ll-*) se reduce o desaparece, y la vocal final puede variar según la rima o el ritmo del verso.
En conjunto, *no leva* constituye un **galleguismo gráfico y fonético intencionado**, que refuerza la coherencia dialectal del poema. La expresión conserva el significado literal de "no lleva", pero su escritura revela el propósito de Francisco de Castro de representar **una lengua popular híbrida —ni castellano normativo ni gallego puro—, construida con fines cómicos y expresivos.**

33 **galegos** Por /gallegos/ de [galegos].[20]

[20] Usado también por Calderón, quien parece poseer un conocimiento más directo o preciso del idioma gallego:

34 **sega** Por /siega/. Forma común en gallego y portugués, conservada también en zonas del noroeste peninsular.
35 **tudus** Por /todos/. Cambio vocálico característico del gallego popular y del castellano dialectal del noroeste, donde /o/ tiende a cerrarse en /u/.

36 **legan** Por /llegan/, como ocurre en el v. 33. Elimina una /l/ inicial y corresponde al gallego [*chegan*], con palatalización característica del grupo /ll-/.

37 **pus** Por /pues. Conj./ **eliminación del diptongo /ue/**, fenómeno frecuente en la fonética popular y en algunas hablas occidentales del dominio gallego-portugués.

37 **ballaremos**, 40 ballaré , 41 ballas Por /bailaremos, bailaré, bailas/ conversión de doble ele.

44 **rapela** De /rape/? : rasura o corte de la barba hecho deprisa y sin cuidado. No se descarta una forma popular o dialectal derivada de *rapa* (acción de rasurar o esquilar).

44 **ao** Por /al/. Su uso aquí responde a la sintaxis propia del gallego medieval y moderno.

45 **branca** Por /blanca/ en [branca]. Mantenimiento de la forma gallego-portuguesa, donde *branca* conserva el grupo consonántico nasal y la raíz etimológica del latín *blancus*.

43 **e** Por /y/ de [e]. Uso propio del gallego y portugués, donde la conjunción copulativa *e* sustituye a la castellana *y*, incluso ante palabras que no comienzan por *i-* o *hi-*.

45 **lebo** Véase notas de los vs.18 y32. Forma relacionada con *levar* (*llevar*), que mantiene la alternancia gráfica observada en *lebe* (v. 18) y *leva* (v. 32.)

46 **mentras** Por /mientras/. Lo deriva de /mientras/ y [mentres], forma común en gallego, asturleonés y castellano antiguo, con conservación de la nasal y simplificación de la sílaba final.

46 **u** Por /el/ en [o]. Equivale al artículo masculino singular gallego *o*, con grafía arcaica o fonética (*u*) que refleja la pronunciación cerrada inicial, frecuente en transcripciones fonetizantes o en textos que imitan el habla popular gallega.

46 **ilbana** Por /hilvana/. De todas sus acepciones, aquí parece usarse en el sentido figurado de *preparar o disponer algo con precipitación o sin esmero*, como cuando se hilvana una costura provisionalmente. La grafía con *i-* inicial refleja la pérdida de aspiración de la *h* en el habla popular.

Fugís galegos,
Que en pos de nos los gitanos ya chegan.
(*Calderón de la Barca, verso citado como paralelo léxico.*)

48 **serena** De /sereno-a/: Claro despejado de nubes o nieblas. //Humedad de la atmósfera durante la noche.// tam. fig. Apacible, sosegado. Más adelante formará un juego disémico entre la serena de la noche y la serena de la mar.

49 **crara** Por /claro-a/: bañado de luz. La forma con *r* en lugar de *l* responde a un fenómeno de rotacismo frecuente en hablas populares y dialectales, semejante al observado en *diablo* → *diabro* o *blanca* → *branca*. Corresponde a [claro, -a] en gallego.

50 **empeise** Por /empiece/ Presenta un cambio vocálico característico de algunas variantes dialectales occidentales, donde la *-ie-* castellana evoluciona hacia *-ei-*. La forma coincide con la conjugación gallega de *empezar* (*empece*, *empeise*).

51 **galla** La sustitución de *-l-* por *-ll-* sigue el patrón fonético ya observado en el texto, propio del sistema gráfico que refleja el habla gallega o su imitación. Mantiene el sentido de *ornato* o *elegancia* en el contexto.

52 **enturbio** 53 **enturdir**. No se ha hallado explicación satisfactoria para estas formas. Los versos parecen de origen tradicional, y el autor podría haberlos transcrito literalmente sin preocuparse por su sentido exacto. El uso del verbo auxiliar en un tiempo compuesto apunta a una construcción más propia del ámbito astur-galaico que del castellano estándar.

58 **hixa** Por /hija/. Para su entender toda ”j” se convierte en [“x”]. En [filla] y {fia}.

60 **monxa** Por /monja/. En [monxa] y {monxa}. Forma coherente con la grafía gallega [monxa], que conserva el sonido fricativo sordo representado por *x*.

63 **dexad** Por /dejad/. En [deixar] y {dexar}, correspondiente al castellano *dejar*.

68 **sebolla** Por /cebolla/. La presencia de *s* en lugar de *c* sugiere seseo, fenómeno característico del habla andaluza. En las versiones conocidas del *Baile del Villano* no se documenta este rasgo, y en la transcripción de Cotarelo del *Baile de la Gallegada* aparece como *cebolla*. Dado el carácter popular y difundido de este tipo de bailes, es probable que Francisco de Castro tomara una versión andaluza o “andaluzada”[21] del texto.

69 **Vaya de baile, gallegos** En este verso se omite el proceso de *“galleguización*” lingüística presente en el resto del texto, lo que refuerza la hipótesis de que Francisco de Castro estaría copiando o adaptando bailes populares ya existentes, más que componiendo un texto original en gallego. Resulta también significativo que la expresión aparezca en boca de un personaje identificado como gallego, lo que podría

[21] “Cuando los españoles del norte quieren imitar el lenguaje andaluz, suelen decir: ‘Soy de Guerez; eche usted fierro compadre,’ *et sic de ceteris*.” (Demófilo, *op. cit.*, pág. 372).

sugerir un cambio de voz, una cita directa o un recurso escénico de carácter paródico o teatral.

72 **enfeitizar** Del gallego-portugués *enfeitizar* (port. *enfeitiçar*), derivado de *feito* 'hecho' y este del lat. *factum*. El verbo significaba originalmente 'hacer artificio' o 'fingir', y por extensión pasó a designar el acto de 'hechizar' o 'embrujar'. Se conserva en el gallego moderno con ese mismo sentido. La forma refuerza la autenticidad del gallego empleado en el texto.

75 **bailará** El autor abandona momentáneamente la supuesta *"galleguización"* lingüística, recuperando la forma castellana estándar. Refuerza la idea de que el texto alterna entre el registro popular "gallego" y la lengua culta del copista o del autor, según la intención expresiva del pasaje.

77 **sirena** Hace referencia a la serena del v. 48, esta vez como ser mitológico femenino.

81 **raxas** /rajas/?. En [fendas].

82 **pas** Por /paz/ de nuevo el seseo. Refleja una pronunciación característica del castellano meridional/. Su reiteración en el texto indica que el autor reproduce rasgos fonéticos populares (andalucismos o seseo imitativo) más que una grafía gallega, ya que en gallego la palabra es igualmente *paz* y conserva la /z/ escrita.

90 **gaita gallega** No utiliza sus propias reglas. Sobre el instrumento musical. ver comentario en el apartado apropiado. El sintagma mezcla castellano y gallego sin aplicar la coherencia lingüística que el autor mantiene en otros pasajes: en gallego sería *gaita galega*. La mención, sin embargo, es relevante desde el punto de vista etnográfico, pues introduce un instrumento emblemático de la tradición musical gallega. Conviene remitir aquí al análisis más amplio sobre la *gaita gallega* y su función simbólica en el *Baile de la Gallegada*, donde actúa como marcador identitario y elemento paródico.

El vocabulario —o, más propiamente, **jerga**— ideado por Francisco de Castro presenta una serie de voces gallegas y/o asturianas, con claro predominio de las primeras (*miña, leve, branca, nun, sete, sega, monxa, enfeitizar, eu*, etc.). Se advierte un **uso exagerado de ciertas alteraciones fonéticas**, como el cambio de la vocal *o* por otra más cerrada *u*; la sustitución de *l* por *ll* (*ballaremos*), o de *ll* inicial por *l*; e incluso la confusión de la misma consonante con *r* (*crara*). También se observan **variaciones vocálicas en diptongos** (*muito, veine*, etc.) y otros procesos de simplificación o deformación morfológica.
Todo ello configura una forma caricaturesca de reproducir cómo eran **percibidos los gallegos por hablantes ajenos a su lengua**, más que una imitación fiel del gallego real. Obsérvese que, a partir del v. 63, Castro parece **relajarse en la aplicación de su propio vocabulario**, abandonando el cuidado con que lo venía construyendo, precisamente en el momento en que los gallegos bailan *El Villano*.

La intención de Castro es **parodiar a un grupo de gallegos** mediante **recursos humorísticos simples y estereotipados**, de los que, sorprendentemente, aún perviven algunos en el imaginario popular. Sin embargo, cabe preguntarse: **¿está realmente describiendo a los gallegos?** Varios indicios apuntan más bien hacia sus **vecinos asturianos**. Baste recordar la canción que entonan los supuestos "gallegos" que acompañan a los dos graciosos durante la siega:

Vengo de Cangas
y voy para Oviedo.

En el **Diccionario Geográfico de Madoz** se registran con el nombre de *Cangas* **siete localidades en Asturias** (entre capitales de concejo, feligresías, partidos judiciales o lugares); **una en la "nominada provincia de Santiago"**, **una en La Coruña**, **cinco en Lugo**, **dos en Pontevedra** y **una en Orense**. Las más próximas a la capital asturiana son **Cangas de Tineo**, situada a unas catorce leguas, y **Cangas de Onís**, a once leguas de Oviedo.[22]

Este dato refuerza la sospecha de que la referencia "*Vengo de Cangas y voy para Oviedo*" se vincula más directamente con el territorio asturiano que con el gallego, pese a la apariencia lingüística del "gallego" de Castro.

Todo parece indicar, por tanto, que **Castro fusiona en una sola caricatura los rasgos populares atribuidos tanto a gallegos como a asturianos**, sin un conocimiento lingüístico preciso de ninguno de los dos grupos. La imitación se apoya más en **tópicos escénicos y acentos supuestos** que en una observación real. En el teatro del siglo XVIII era habitual recurrir a estos "dialectos cómicos" para caracterizar personajes rústicos o provincianos, sin atender a la autenticidad lingüística. De este modo, el "gallego" de *La Gallegada* resulta más bien un **híbrido paródico**, una lengua inventada que combina elementos gallegos, asturianos y castellanos deformados, destinada a provocar la risa y reforzar el contraste entre lo popular y lo cortesano.

Y cuando los llama coritos (v. 81) ¿a quién se refiere?.

LOS CORITOS EN MADRID

Por Coritos se conocía popularmente a los asturianos que estaban fuera de su provincia. El apelativo aparece ya en *La Pícara Justina* (1605), donde se explica su origen de manera burlesca:

> *"Otros les llaman coritos, porque en tiempos pasados todo su vestido y gala eran cueros".*

En realidad eran más conocidos así por la forma peculiar de su cogote y en La Pícara Justina más adelante nos lo confirma:

> *"- Señora, en Asturias, entre dos hombres tienen una cabezapartida por medio, y para que se junten como medias naranjas están así sin cocote para estar lisas y juntar."*

De ahí que el término *coritos* se asociara también con la **ausencia de cogote** (*corito* = de cuello corto o sin cuello), una peculiaridad que el lenguaje popular convirtió en rasgo identificativo y objeto de burla.

[22] Pascual Madoz. Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar. 1849. Tomo V

Cervantes en el Quijote nos describe a una ventera asturiana llamada Maritortes como ***"moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote,..."***
Este rasgo del *cogote llano* o *ausencia de cuello* se convirtió en motivo recurrente del teatro y la literatura del Siglo de Oro. **Lope Félix de Vega Carpio (1562–1635)** los ensalza irónicamente en unos versos donde elogia su lealtad al príncipe:

"Con ser cortos de cuello
los asturianos,
con su Príncipe quedan
muy descollados."

Pero no deja de burlarse del mismo rasgo cuando alude al problema de usar sombrero:

"Párate a ver sombreritos
por gravedad sustentados,
con bigotes engomados
y cogotes de coritos."

Luis Quiñones de Benavente, en el entremés *La Hechicera*, también menciona a los *coritos* al describir la **pobreza de su indumentaria** al llegar a Madrid, reforzando su identificación con los asturianos humildes y emigrantes.

"Quédense para pícaros cuitados,
Más andrajosos y despedazados
Que corito en Madrid recién venido."

Y por si nos quedase alguna duda, lo mismo hace Antonio Hurtado de Mendoza en c*ada loco con su tema*:

"Que un lacayo muy corito,
Adelante, y luego atrás,
Un paje andrajoso, más,
Que familia es sambenito."

La indumentaria característica de los lacayos nos la ofrece la *Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, Condesa d'Aulnoy (1651-1705),* **Relación del viaje de España**, trad. del francés, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1874 (ed. original: *Relation du voyage d'Espagne*, París, 1691),, quien, con su agudo ojo crítico, revela la moda imperante en la corte española a finales del iglo XVII:

> *"Los lacayos llevan larga espada suspendida en un tahalí y oculta bajo la capa. Visten de azul o verde, y con frecuencia sus capas de paño verde están forradas de terciopelo azul. Llevan mangas de terciopelo, de raso o de damasco (...). Usan valona sin cuello y no llevan en su ropa ni ribetes de cinta, ni lucidos botones, ni guarnición alguna."*[23]

[23] Condesa D´Aulnoy.- Relación que hizo de su viaje la señora _____ en 1.679. pag. 97

La ausencia o escasez de cogote, rasgo físico atribuido tradicionalmente a los asturianos, no pasó inadvertida a **Joaquín Vilar Ferrán**, quien en su curioso estudio de 1919 dedicado a la **antropología del concejo asturiano de Cabrales** propuso dos posibles explicaciones: una **de naturaleza étnica**, vinculada a una manifestación **braquicefálica** característica del grupo, y otra **de carácter artificial**, resultado de determinadas prácticas infantiles.

Según el autor, esta peculiaridad podría deberse al uso de una **cuna tradicional denominada "escaniello"**, en la que *"sobre un jergoncillo de hojas de maíz, acuestan a los niños en decúbito supino, atándolos fuertemente por medio de fajas". En otro pasaje añade que "el decúbito supino prolongado, gravitando la cabeza sobre el occipucio durante el periodo en que se verifica la osificación, hace que este se deprima y pierda aquella forma ovalada con que sale del claustro materno".*[24]

Sin embargo, **Francisco de Castro**, a pesar de mencionar a los *coritos* y de emplear **topónimos asturianos**, continúa refiriéndose siempre a **gallegos**. Ello se debe a que, para él y para los hombres de su tiempo, **gallegos y asturianos** no representaban identidades claramente diferenciadas, sino más bien **pueblos de una misma raíz**, casi indistinguibles en su habla, costumbres o carácter. Más que "primos hermanos", como se diría hoy, **eran considerados hijos de una misma madre**, expresión que resume la percepción unitaria que predominaba en el imaginario popular de la época.

DE GALLEGOS Y ASTURIANOS

A mediados del siglo XIX aun podíamos encontrar:

> "Nace en Asturias o Galicia que tanto monta, un muchacho rollizo, carnudo y dormilón y este chico se cría como todos los del mundo,"[25]

Los límites naturales el "*Puertu Payares"* o la *"Cruz de ferro"* marcaban el fin de sus tierras y la puerta de **Castilla la rica** donde iban a *"buscar la madre gallega".*[26]
Ya en el siglo XVIII, un autor anónimo reunía nuevamente a **gallegos y asturianos** en un mismo estereotipo social, los más humildes entre los humildes, dedicados a los oficios más duros:[27]

---

[24] En Luis Argüelles. El cogote plano de los asturianos. El Comercio 30-11-82.

[25] Abenamar. Los españoles pintados por si mismos. 1851.

[26] La expresión popular **"buscar la madre gallega"** significaba *buscar la fortuna o ganarse la vida*, según explica **Alonso Montero** en *Galicia vista por los no gallegos*.

[27] La reputación de **"brutos" o "rudos"** que acompañaba a los gallegos no fue exclusiva de la corte madrileña. En la **Andalucía de finales del siglo XIX** también circulaban dichos y coplas que reflejan ese mismo estereotipo. En Osuna, por ejemplo, se recogían comparaciones populares como *"más bruto que un arao"*, *"más bruto que una camorra"* o ***"más bruto que un gayego".***
El *Demófilo* —seudónimo de Antonio Machado y Álvarez— documenta incluso una copla popular en la que el tono burlesco se mezcla con una ironía campesina:

Jasta los **gayegos** saben
Que er morir es naturá,

"Son, si bien los consideras,
Los gallegos y asturianos,
Que aquí en la Corte se encuentran,
Machos de carga nacidos
Para alivio de las bestias."[28]

Estos versos, cargados de una crueldad extrema, reflejan el sentir de una Corte ensimismada, vuelta sobre sí misma, frente a un pueblo desgobernado, envuelto en luchas e intrigas ajenas, que acabará pagando con hombres y con hambre.

Como aguadores los encontramos al pie de la bellísima fuente del Buen Suceso:

> *"Como en pleito de acreedores, están los aguadores gallegos y coritos gozando de sus antelaciones para llenar de agua sus cántaros".*[29]

"Un gallego y un asturiano hará un excelente lacayo" nos comenta otro autor[30], pero parece ser que no era una opinión generalizada:

¡Ah, lo que un lacayo miente!
Cuando el lacayo es gallego,
Tiene vueasté razón;
Mas de Asturias o León,
No lo habrá hallado escrito...[31]

El granadino Antonio Mira de Amescua (1574-1644) acomete contra el gusto de asturianos y gallegos por el placer de Baco:

"Mongana: Sin cumplimientos ni ruegos
Nos iremos, dos mosquitos.
Carrasco: Adiós, honra de corito.
Mongana: Adiós, honor de gallegos".[32]

Alonso del Castillo junta lavanderas gallegas con porteadores asturianos:

> *"Vino su esposa, acompañada de lavanderas y asturianos aliviadores de sus cansancios; aquellas, la mayor parte gallegas, y éstos, gente que para profesar*

Porque son de carne y güeso,
Como cuarquier animá.
(*Demófilo*, *op. cit.*, p. 364)

[28] Luciano Castañon. Asturias vista por los no asturianos. Gijón 1977.

[29] Luis Vélez de Guevara. El diablo cojuelo.

[30] Richard Ford. Manual para viajeros en España.

[31] Lope Félix de Vega Carpio. El Caballero de Olmedo.

[32] Antonio Mira de Amescua. No hay dicha ni desdicha hasta la muerte.

> *el Orden de Juan de Dios sólo les faltaba el traer el hábito mas largo, porque del sayal y la espuerta no carecían."*[33]

Y de nuevo los encontramos junto a las orillas del Manzanares:

Que a armar a Manzanares
Los ríos entran.
Despejen los coritos
Y toda lavandera [34]
De gallega persona,
Que a lo que jabona
Mil ojos le da, [35]

Para concluir este apartado, conviene recordar que no todos los gallegos presentes en la Corte desempeñaban oficios humildes. Algunos acudían también a Madrid para cursar estudios, como muestra Cervantes en *La tía fingida*:

> *"Los (estudiantes) gallegos no se colocan en predicamento, porque no son alguien. Los asturianos son buenos para el sábado, porque siempre traen a casa grosura y mugre."*

El pasaje, teñido de ironía cervantina, prolonga los estereotipos sociales y regionales que circulaban en la época, situando a gallegos y asturianos en los márgenes de la vida universitaria y cortesana.

Pasemos ahora a considerar otro de los aspectos más notables de la obrita de Francisco de Castro: **la música.**

CANCIONES Y BAILES

Tanto en los bailes como en las Danzas donde la canción se estructura en torno al desarrollo de un romance, es habitual encontrarnos con una presentación, entrada o villancico que se une al romance propio y que es extraño a él.

Algunas veces en esa adicción se realiza una petición o se pide permiso para comenzar el baile por lo general dirigido a las autoridades eclesiásticas o civiles, (pedir la licencia).Otras veces nos encontramos con un ruego o súplica a un santo o a la madre del Señor.
Esta presentación, aunque no tiene porque aparecen siempre, suelen ser, como hemos señalado, habituales. Desgraciadamente a veces son despreciadas por los recopiladores

[33] Alonso del Castillo Solorzano. Jornadas alegres.

[34] El oficio de lavandera aparece con frecuencia asociado a mujeres gallegas y asturianas, figuras habituales en el imaginario urbano del Siglo de Oro. La condesa d'Aulnoy, en su conocida descripción de costumbres españolas, se lamentaba del trato que estas mujeres daban a la ropa:
"Tratan bastante mal la ropa que lavan, por muy fina que sea, poniéndola sobre piedras puntiagudas y golpeándola fuertemente, de modo que las piedras la despedazan. Y no es posible hacer una elección acertada entre todas las mujeres que se consagran al oficio de lavanderas, porque todas hacen por el mismo procedimiento, siendo a cual más brusca y desmañotada." (Condessa d'Aulnoy, op. cit*., p. 102).*

[35] Luis Quiñones de Benavente. Entremés La Puente Segoviana.

por no considerarse parte del romance conocido[36]. Sin embargo, son precisamente **estas entradas y sus correspondientes estribillos** las que, en muchos casos, permiten **identificar la procedencia o la tradición local del romance**.
En el caso que nos ocupa encontramos unido al romance el siguiente fragmento:

Si me enturbio por Dios
Que he de enturdir esta casa.

Y su estribillo:

La serena de la noite
La crara de la mañana.

Lo que hemos denominado **entrada** no siempre reaparece a lo largo de la canción. En algunos casos constituye un fragmento inicial autónomo; en otros, **se repite junto al estribillo** a intervalos regulares, cada cierto número de versos.[37]
El autor del baile nos lo ha puesto fácil pues el romance que utiliza para la canción de los gallegos:

Ese emperador del mundo
Tenía una hixa bastarda.
No la cría para monxa
Ni menos para casada.

Se encuentra bien documentado en los cancioneros populares con ligeras variantes, como en la versión que sigue:

El emperador de Roma
Tiene una hija bastarda
Que la quiere meter monja
Y ella quiere ser casada.[38]

En Schindler lo localizamos en el Nº 215:

El conde de Inglaterra
Tiene una hija bastarda
Y la quiere meter a monja
Y ella quiere ser casada.

Y en el Nº 133 El emperador de Roma, como romance de siega.[39]
Bonifacio Gil nos da una versión extremeña interesante al incluirla en la sección de faenas: Siega:

El emperador de Roma
Tiene una hija muy guapa
Que ni duqueh ni marqueseh

---

[36] Cualquiera que maneje un romancero ha podido observar que a la hora de elaborar un índice que sirva de referencia para buscar un texto y dada a la complejidad de los temas y variantes tratados, los editores suelen **remitir al lector a los dos primeros versos** de cada romance como forma de identificación.
En ocasiones, las **presentaciones o entradas** que preceden al texto principal aparecen relegadas al final, consignadas en notas marginales o, simplemente, **no son transcritas**. En cambio, los **cancioneros musicales** tienden a conservarlas con mayor fidelidad, reconociendo su valor estructural y contextual.
Sobre la cuestión de los **estribillos**, puede consultarse la introducción de Vicente Beltrán en *La canción tradicional de la Edad de Oro* (pp. XXXIX–XLII).

[37] Obsérvese más adelante el ejemplo de **"Los caranquiños"**, donde este procedimiento se manifiesta con claridad.

[38] García Matos. Cancionero Popular de la provincia de Cáceres. Pág. 221.

[39] Kurt Schindler. Música y Poesía popular de España y Portugal

No había quien le agradara.
Un día de máh caló (r)
Tres segadoreh pasaban,
Y le dice a un d´elloh,
Aquel que máh le guhtaba.[40]

Este romance es conocido también con el título de **"Romance de la bastarda y el segador"**.[41]

Sampedro y Folgar recoge una **versión en gallego**, que testimonia su arraigo en la tradición oral del noroeste peninsular:

O Seitor

O Emperador de Roma
Ten unha filla bastarda
¡ay! Ten unha filla bastarda;
Condes, duques a pretenden,
Caballeros d´alta fama;
Pero ela como era rica
A todo-los desdeñaba.
¡ay! A todo-los desdeñaba.
Unha mañana madrugou
E asomous´a unha ventana
¡ay! Asomous´a unha ventana,
a peitear seu pelo d´ouro
a lavar su linda cara
¡ay! A lavar su linda cara.
Vira andar tres seitorcillos
Segando´n unha seara.[42]

Schubart y Santamaría incluyen en su **magna obra**[43] once versiones más o menos completas recogidas, todas ellas en castellano, en distintos lugares de la geografía gallega. Los autores las **clasifican dentro de la sección "Seitura", correspondiente a oficios y labores**.[44]

Cuatro comienzan como la estudiada:

El emperador de Roma

---

[40] Bonifacio Gil. Cancionero de Extremadura. Con pequeñas variantes aparece en el nº 53 I sección romances t. I

[41] Angel Carril Ramos. Canciones y romances de Salamanca pág. 130

[42] Castro Sampedro y Folgar. Cancionero musical de Galicia (edit. José Filgueira Valverde) 180, 121

[43] D. Schubarth y A. Santamaría.- Cancioneiro popular Galego. A Coruña. 1.984. VIII volúmenes

[44] Schubarh. Op. Cit Vol. I OFICIOS E LABORES. T. II LETRAS.

Tiene una hija bastarda. [45]

Otras cuatro, siendo las versiones más completas, con:

El presidente de Europa
Tiene una hija muy guapa.[46]

Otras menos usuales:

Estando la condesa
En su ventana de almendra.[47]

.....

En una mañana de agosto
Había tres segadores
Segando´l trigo y cebada.[48]

Y alguna con recursos bastante curiosos como: El Conde de Archeduque[49] o incluso El presidente de La Coruña[50].

Parece que **Francisco de Castro** acertó plenamente al incluir este **romance cantado por gallegos que iban a la siega**. La narración relata cómo el **emperador de Roma** desea que su hija entre en religión, pero ella **se resiste a tal destino**.

Un día pasan por allí **tres segadores**, y la joven manda llamar al más hermoso de ellos, pidiéndole que **segara su senara**. A medianoche, el padre sorprende la conversación y pregunta con quién habla; el segador logra **esconderse**.

Al concluir la faena, la muchacha le paga con doscientos doblones envueltos en un pañuelo de Holanda, rogándole que regrese al día siguiente.

El romance suele acabar con la muerte del segador:

> *"Otro día de mañana la campanas repicaban, eran por el segador, aquel que tanto segaba".*

---

[45] Schubarth. Op. Cit. Pag. 25, 62 a Celavente, O Bolo.
Pag. 26, 62 b " "
Pag. 26, 62 c " "
Pag. 27, 62 d Hermesinde

[46] Schubarth Op. Cit. Pag. 28, 62 f. Outeiro, Santacruz do Incio.
Pag. 29, 62 h. Vilare, Piquín, Ribeira de Piquín.
Pag. 30, 62 j. Hermisende.
Pag. 28, 62 i . Louzarela, Pedrafita do Cebreiro. Con la variante: El prisidente de Auropa.

[47] Schubarth. Op. Cit. Pag. 27, 62 e. Cuiñas, S. Xorxe, Ribeira de Piquín.

[48] Shubarth. Op. Cit. Pag. 27, 62 e bis. Bres, Taramundi.

[49] Shubarth. Op. Cit. Pag. 28, 62 g. Portocamba, Castrelo do val.

[50] Shubarth. Op. Cit. Pag. 30, 62 k Sa, Santa Cruz do Incio

La causa de la defunción se atribuía principalmente a un **exceso erótico**, que García Mateos interpreta como una **advertencia de carácter moralizador**.[51] En una **versión salmantina**, el segador muere a consecuencia del **mal gálico**:[52]

No murió de mal ninguno,
ni de calentura malta,
que murió de un galicazo
que se le pegó la bastarda.

En Galicia nuestro segador no tiene mejor suerte:

No murió de mal amores
Ni tampoco de costado
Din din dale dale din dón.
Ni tampoco de costado.
Que murió de purgaciones
Que la juana le ha echado
Din din dale dale dale din don
Que la juana le ha echado.[53]

No murió de mal de amores
Ni tampoco de tercianas. (...)
Que murió de purgaciones
Que la Juana le pegara.[54]

No murió de enfermedades
Que murió del mal que le ha pegado la la
La tonta de la Xuana.[55]

En otras variantes, el romance concluye destacando la **diferencia social** entre el segador y la **dama noble**, como ocurre en la **versión del Real de San Vicente (Toledo)**.[56] Esta, de haber sido conocida por **Francisco de Castro**, le habría resultado particularmente adecuada para su *Baile*:

---

[51] Ramón García Mateos.- Romances y cuentos de la emigración. (Primera aproximación a partir de una encuesta en tierras de Cataluña.) Revista de Folklore. 1.991. págs. 104 y ss

[52] Galicazo.- Mal gálico, conocido como mal francés. Sífilis.

[53] Schubarth op. Cit. Pag. 28, 62 f. Outeiro, Santa Cruz do Incio.

[54] Shubarth op. Cit. Pag. 29, 62 h. Vilares. Piquín, Ribeira de Piquín.

[55] 2 Shubarth po. Cit. Pag. 29, 62 i. Louzarela. Pedrafita do Cebreiro.

[56] García Mateo. Op. Cit.

Pues dime como es tu nombre por si salía preñada.
Yo soy hijo de un porquero, mi padre guarros guardaba y me he venido a Galicia a bailar ***la gallegada****.*[57]

En cuanto al **estribillo**, este aparece en la *Mojiganga* representada en **Sevilla durante las fiestas del Corpus de 1672**,[58] donde **dos alcaldes** discuten acerca de **quién ha presentado la mejor danza** en dicha celebración. Al no ponerse de acuerdo, deciden **mostrar las danzas ante el regidor**, para que sea él quien emita su dictamen.

Salen **gallegos y gallegas** bailando con **culebra, cruzados, corros y vueltas**, mientras entonan, según **Cotarelo**, el **conocidísimo estribillo**:

La serena de la noche,
la clara de la mañana.

En Galicia aparece la misma versión[59] y una variante de la misma[60]:

el sereno de la noche Y el claro de la mañana.

En la provincia de Zamora, las canciones tradicionales de siega —según recoge Rodríguez Pascual— eran entonadas por las cuadrillas a lo largo de las extensas y arduas jornadas de trabajo, que se prolongaban de sol a sol. Estas composiciones, de carácter colectivo y funcional, acompañaban el ritmo de la faena y servían tanto para aliviar el esfuerzo físico como para reforzar la cohesión del grupo:

"Unos cantan la Serena, tan popular en la zona etnológica Oeste:

La Serena de la noche,
La clara de la mañana;
El emperador de Roma
Tiene una hija bastarda
.....
Un día de gran calor
Se ha asomado a la ventana;
Ha visto tres segadores
Segando trigo y cebada.[61]

---

[57] Véase más adelante el apartado dedicado a Las Gallegadas, donde se pueden deducir las razones por las que Fco. de Castro no pudo conocer esta versión.

[58] Cotarelo. Op. Cit. Pag. CCXCIX a

[59] Shubarth. Op. Cit. Pag. 27, 62 d. Hermeside.

[60] Shubarth. Op. Cit. Pag. 26, 62 b. Celavente, O Bolo.

[61] Francisco Rodríguez Pascual.- Ritos y celebraciones de verano en Alba y Aliste (Zamora). Revista de Folklore. 1984. Nº 46 pag. 113. Sobre la zona etnológica oeste no hemos sabido concretarla geográficamente debido a lo ambiguo del término.

Al término de la jornada, y tras la cena, era habitual que las cuadrillas organizaran bailes tradicionales en los que participaban también trabajadores de otros grupos:

> *"La presencia de extraños (segadores portugueses, gallegos...) facilita el intercambio de melodías, ritmos, costumbres...., encontrándose aquí una clave importante para interpretar la cultura de estas gentes."*[62]

Como puede apreciarse, el romance mantiene una estrecha vinculación, de una forma u otra, con el contexto de la siega y con la presencia de gallegos en dichas faenas.

Aunque se trata de un texto cantado y no de una pieza destinada al baile, cabe suponer —como hipótesis de trabajo— que Francisco de Castro pudo haberse inspirado en una danza tradicional del norte peninsular para la elaboración de los versos 52-62.

De ser así, resultaría necesario demostrar dos aspectos fundamentales: en primer lugar, si existió algún romance bailado que pudiera ajustarse a la estructura coreográfica de la denominada "danza de los gallegos"; y, en segundo lugar, si Francisco de Castro tuvo la oportunidad de conocer dicho modelo o de recibir su influencia a través de los circuitos de transmisión popular o cortesana de la época.

LA DANZA

En Asturias se conoce con el nombre de **Danza Prima**[63] un baile de corro en el que los participantes, tomados de las manos y formando un círculo[64], ejecutan una serie de movimientos coordinados al compás del canto. La coreografía se caracteriza por la alternancia rítmica de brazos alzados y descendidos, acompañada de un giro progresivo en cada paso.

---

[62] Rodríguez Pascual op. Cit. Para entender por qué los segadores portugueses y gallegos eran considerados «extraños», es necesario atender —como señala el propio Rodríguez Pascual— a los distintos sistemas de contratación vigentes en el medio rural zamorano.
Por la festividad de San Pedro (29 de junio) se renovaban los contratos de criados y pastores, con una duración anual, y se concertaban también los de los trabajadores temporeros, cuyo periodo de servicio se extendía desde San Pedro hasta Santa Eufemia (16 de septiembre). Por Santiago (25 de julio) se contrataban específicamente los segadores, siempre en cuadrillas, formadas a veces por vecinos del mismo pueblo, aunque con frecuencia por jornaleros procedentes de localidades próximas y, de modo destacado, por gallegos y portugueses.
Los criados y pastores —contratados por años— solían integrarse plenamente en la familia del amo, llegando a ser considerados como miembros domésticos debido a la estabilidad y continuidad del vínculo laboral. En cambio, los segadores temporeros, que trabajaban por temporadas y bajo un régimen de salario, no gozaban de esa confianza ni de la misma integración social, lo que explicaba su condición de forasteros dentro del ciclo agrícola y festivo local.

[63] El apelativo **Prima** parece tener un **origen erudito**, incorporado con posterioridad al uso popular. En las localidades donde este tipo de danza se practica, suele conocerse con **denominaciones locales** derivadas del contexto ritual o musical: a veces por el **nombre del santo** al que se dedica la celebración, otras por el **estribillo** o una **frase característica** del canto, y en ocasiones simplemente bajo la designación genérica de **"danza"**.

[64] En el oriente de Asturias se conservan versiones de la danza que reciben el mismo nombre, aunque presentan una forma coreográfica distinta: los participantes, **unidos por los brazos y dispuestos en línea**, recorren las calles mientras entonan las canciones dirigidas por uno de ellos —por lo general, **el que encabeza la fila**—, quien marca el ritmo y guía el desarrollo del canto y del movimiento colectivo.

Las melodías que acompañan la danza suelen ser **romances** interpretados por uno de los participantes, que actúa como guía o solista, mientras el resto del grupo repite los versos a modo de coro, incorporando un **estribillo**. Se documenta además otro baile afín, denominado **Giraldilla**, que comienza con el mismo esquema circular de la Danza Prima, pero evoluciona hacia una parte más viva, en la que los danzantes se sueltan de las manos y continúan el baile al ritmo de las **castañuelas**, o bien marcando el compás triscando los dedos.

La bibliografía sobre la Danza Prima es abundante, aunque en su mayoría —con honrosas excepciones[65]— repite planteamientos anteriores, más interesados en rastrear un hipotético origen remoto del baile, a menudo sustentado en conjeturas poco relevantes, que en analizar el fenómeno desde una perspectiva etnográfica, musical o coreográfica.

Las numerosas variantes locales adaptan tanto la música como la letra a las particularidades de cada zona. En este estudio se han seleccionado tres ejemplos que pueden considerarse especialmente representativos.:[66]

Uno: *De los caranquiños, madre con cuidado*
Que esta fiesta viene de año, en año, en año.
Ay un galán desta villa.

Todos: *No lo puedo hallar*
Si me duermo, si me duermo.

Uno: Ay un galán desta villa.
Ay un galán desta casa.

Todos: *De los caranquiños madre.....*

Uno: Ay diga lo que él quería.

Todos: No lo puedo...

Uno: Ay diga lo que él quería.
Ay diga lo que él buscaba.

Todos: *De los caranquiños madre...* [67]

---

[65] Véase **Martínez Torner, Eduardo**, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid, 1920), donde se recoge un amplio repertorio de **Danzas** y **Giraldillas**, acompañado de sus correspondientes **transcripciones musicales** y de **notas explicativas de notable interés** para el estudio de estas manifestaciones tradicionales.

[66] La versión aquí recogida en **Pola de Siero** procede de un **trabajo de campo realizado por el autor del presente estudio en 1983**, en el marco del programa ***Asturias palmo a palmo***, emitido por **Radio Gijón** y presentado por **Mari Paz Lucas**.

Uno: **Por aquél camino abajo**
Bajaba una doncellita.
Vestida de colorado.

Todos: *La molinera trillará.*

Uno: Vestida de colorado.

Todos: *Que bien trilladito está.*

Uno: ¡Ay! un galán de esta villa

Todos: *¡viva la virgen del Carmen!*

Uno: ¡Ay! un galán de esta villa.

Todos: *¡viva la virgen del Carmen!*

Uno: ¡Ay! Un galán de esta villa
¡Ay! Un galán de esta casa.

Todos: ¡Ay! Un galán de esta villa
¡Ay! Un galán de esta casa.

Uno: ¡Ay! Él por aquí venía,

Todos: *¡viva la virgen del Carmen!.*[68]

Uniendo las tres versiones con la ofrecida en el baile tendríamos algo como lo siguiente:

CARANQUIÑOS	LA MOLINERA	VIRGEN DEL CARMEN	LA GALLEGADA
UNO- ENTRADA 1º VERSO	UNO- 1º,2º,3º.	UNO- 1º VERSO	UNO- ENTRADA
TODOS- ESTRIBILLO	TODOS- ESTRIBILLO	TODOS- ESTRIBILLO	TODOS- ESTRIB.
UNO- 1º, 2º	UNO- 3	UNO- 1º VERSO	UNO- 1º, 2º
TODOS- ESTRIBILLO	TODOS- ESTRIBILLO	TODOS- ESTRIBILLO	TODOS- ESTRIB.
UNO- 3º VERSO	UNO- 3º, 4º, 5	UNO- 1º, 2º	UNO- 3º, 4º
TODOS- ESTRIBILLO	TODOS- ESTRIBILLO	TODOS- 1º, 2º VERSO	TODOS- ESTRIB

Como puede observarse, todas las variantes de esta danza mantienen una **estructura común**: un **guía o director** inicia el canto desarrollando un **romance**, que el resto de

---

[67] Torner, op. Cit nº 129 la recoge con una variante en el estribillo:
De los caranquiños, madre, vengo;
No los puedo hallar
Si me duermo, si me duermo.

[68] Transcrita por Torner op., cit., nº 179.

los participantes repite a coro, intercalando un **estribillo conocido**. El esquema es potencialmente largo y flexible, de modo que —si el guía poseía buena memoria— la danza podía prolongarse durante horas, "dándoles las Pascuas danzando", según la expresión tradicional.

Francisco de Castro conocía, al menos de manera superficial, a **gallegos y asturianos**, cuya presencia en la corte era frecuente durante el Siglo de Oro. Procedentes de regiones donde el **sistema desigualitario de heredad** y la **escasez de oportunidades educativas** limitaban las posibilidades de subsistencia, muchos se veían obligados a emigrar y desempeñar los **oficios más humildes**, a menudo descritos con crudeza como:

> *"machos de carga nacidos / para alivio de las bestias".*

En las ciudades formaban **comunidades solidarias**, unidas por vínculos de origen y oficio, que mantenían viva la memoria de su tierra a través de cantos, danzas y reuniones festivas. No obstante, en ocasiones, estos encuentros derivaban en **excesos o alborotos**, lo que llevó a las autoridades a **dictar normas prohibiendo tales reuniones**, reflejo de la tensión entre la identidad cultural de estos grupos y las exigencias del orden urbano y cortesano.

Para los asturianos que se encontraban en Madrid a principios del siglo XIX se dictó un bando el 23 de junio de 1803 que decía:

> *"Por haberse notado, que los Asturianos, que se ocupan en ser mozos de cuerda, aguadores, apeadores de carbón, sirvientes, y en otros exercicios, se juntan en quadrillas con palos ó estacones á baylar la danza prima en el prado que llaman del Corregidor, inmediato á la fuente de la teja, de que resultan quimeras, alborotos, heridos y otros escándalos: se prohibe, que en cualquier día ó noche se junten en quadrillas los Asturianos ú otras personas con palos ó sin ellos, así en el citado prado del Corregidor, como en otro paraje de las afueras de esta Corte, con el motivo de tener el bayle de la danza prima ni otro alguno; ni susciten quimeras ó qüestiones, formando bandos en defensa de sus Concejos, ni sobre otro asunto; pena de que, al que contraviniere, se le destinará irremisiblemente por seis años á uno de los presidios de Africa, y se le tratará como perturbador de la tranquilidad pública".*[69]

Los excesos debieron de ser considerables, a juzgar por la severidad de las **penas** con que se amenazaba a quienes infringieran la orden. El propio **bando**, sin proponérselo, nos ofrece además una valiosa información sobre los **oficios** que aún desempeñaban los asturianos en la época, y sobre su costumbre de **reunirse en cuadrillas**, armados con palos, para "**baylar la Danza Prima**".

La forma habitual de concluir las fiestas entre los asturianos —a menudo "**a palos**"— fue objeto de regulación y prohibición en Asturias **antes** del bando promulgado en Madrid. En **1784**, la **Real Comisión de los Señores de la Audiencia de Asturias** dictó

[69] ley XVIII, tit. XIX, lib. III de la Novísima Recopilación

una orden que prohibía el uso de **palos con nudos, recatones u otros** cuya **grosura excediese la de medio peso duro** y cuya **longitud superase vara y media**. En determinadas disposiciones posteriores, incluso se llegó a **prohibir por completo la práctica de la Danza Prima**[70].

Aunque este bando es **posterior a la obra de Francisco de Castro**, conviene interpretarlo como el **último intento institucional por reprimir las reuniones** que solían organizar las cuadrillas de asturianos. Cabe suponer, por tanto, que **ya en tiempos de Don Francisco** gallegos y asturianos mantenían **encuentros similares**, en los que se **recreaban con las danzas y cantos de sus tierras**. No resulta improbable que el propio autor **presenciara** alguna de estas reuniones —o al menos **escuchara sus ecos** a través de criados o lacayos a su servicio—, incorporando así ciertos rasgos populares al trasfondo musical y costumbrista de su obra.

VENGO DE CANGAS

Después del v. 41 y en una acotación, el autor indica que salen los tres gallegos y las tres gallegas, compañeros de viaje y cuadrilla de nuestros conocidos graciosos cantando:

Vengo de Cangas
E voy para Oviedo
Rapela ao diabro
La branca que lebo.

Los versos analizados anteriormente resultaban **sorprendentemente familiares**, acaso por su **aparente factura popular**. La investigación se orientó hacia los **dos últimos versos**, ya que en las canciones tradicionales los **topónimos** suelen ser **variables**, adaptados por cada intérprete a los lugares de su entorno o preferencia. Sin embargo, esta vía resultó infructuosa, pues no se halló un **sentido coherente** que permitiera avanzar en la identificación del texto.

Dado que las **imprecaciones al diablo** son frecuentes en la lírica popular, se revisaron diversas variantes, aunque ninguna mostraba una correspondencia clara con los versos en estudio. La atención se centró entonces en el **último verso**, hasta advertir que el término **"branca"**, además de su acepción habitual como *blanca*, podía también interpretarse en el sentido de **"dinero"** o "moneda". Esta lectura permitía establecer una **relación semántica coherente** con los versos precedentes, ofreciendo una nueva clave interpretativa para su comprensión.

Eu vengo de Cangas
Y un vinadeiro tentome la manga.
Ladrón vinardeiro

[70] Estas prohibiciones han sido analizadas por **Luis Argüelles** en su artículo *"La Danza Prima, cuando cogidos de las manos incurrían en excomunión"* (*El Comercio*, 2 de julio de 1981), así como en *"La Paliza, contienda sangrienta autorizada por la costumbre"*, del mismo autor, donde se examinan las dimensiones **sociales, morales y disciplinarias** de estas prácticas y las **sanciones eclesiásticas y civiles** que llegaron a imponerse para contener los excesos derivados de la Danza Prima y de las celebraciones populares asociadas a ella.

La miña manga
No leva dineiro

Vengo de Cangas
E voy para Oviedo
Rapela ao diabro
La branca que lebo.

Francisco de Castro había aprovechado esta canción para el desarrollo de la trama interpolando una serie de versos de su propia cosecha para transformarlo en un diálogo entre los personajes principales y aligerar la acción al público.

Dentro de la Lírica Popular Gallega se encontraron algunas correspondencias con parte de la canción comentada: En José Casal y Lois fechada entre 1874-81[71], se mantiene el topónimo de Cangas y es un "billardeiro" el acosador; la imprecación va dirigida esta vez a Xudas[72]. En la sección de muiñeiras de la Literatura popular de Galicia de Saco y Arce aparece el río Cambas y el treidor vellardeiro.[73] En Ballesteros 1885 también dentro de la sección de miuñeiras la encontraremos en Caldas y aparecerá como Vilardeiro.[74]

Vers. Casal y Lois
A pasar pola vila de Cangas
Un billardeiro m´apalpou as mangas:

Valga Xudas tanta villanía.
Como na vila de Cangas había.
Vers. Saco y Arce
Indo eu polo río e Cambas,
Veu un vellareio e palpum´as mangas
Vaie dái treior vellardeiro.
Que as miñas mangas non teñen diñeiro.

Vers. Pérez Ballesteros
Indo eu – pol-a vila de Caldas
Un vilardeiro – picóume n-as faldas;
¡ válla o demo! – tal picardía
Como n-a vila – de Caldas había.

[71] Esta fecha y las siguientes son las de edición o recogida de las canciones, su antigüedad se presume Mayor

[72] En Domingo Blanco. A Poesía popular en Galicia. 1745-1885 vol. 1 pág., 428.

[73] En Blanco. Op. Cit vol 2 pág 247.

[74] José Pérez Ballesteros. Cancionero Popular Gallego y en particular de la provincia de La Coruña. T. II, sec. Muiñeiras, pág. 206.

Aquí se confirma, en efecto, lo señalado anteriormente respecto a los **topónimos**: el **primer ejemplo** conserva el nombre que ya conocíamos, mientras que los otros dos —recogidos el primero en **Ortigueira**[75] y el segundo en **La Coruña y Oleiros**[76]— lo **adaptan a lugares fonéticamente similares** y más **familiares** para los intérpretes.

También el **nombre del atacante** presenta variaciones: *billardeiro*, *vellardeiro*, *vilardeiro*, o, como aparecía en las versiones anteriores, *vinardeiro* y *vinadeiro*; todas ellas **formas fonéticamente próximas**, fruto del carácter **oral y mutable** de la transmisión tradicional.

En la **lírica popular** abundan las canciones de **aparente sinsentido**[77] resultado de la **repetición inconsciente y mecánica** de versos o fragmentos —fenómeno que alcanza su expresión más clara en las **coplas de juegos infantiles**—. La **comunicación oral**, al pasar de unos intérpretes a otros sin fijación escrita, propicia **adaptaciones constantes** según los **gustos**, las **circunstancias** o el **entorno** de cada momento[78].

Esta fluidez no afecta solo a palabras aisladas: como se observa en los ejemplos citados, los **dos primeros** y los **dos últimos versos** parecen proceder de **temas distintos**, **ensamblados ocasionalmente** para la interpretación concreta. Si esto es así, la posibilidad de **variaciones y combinaciones** resulta prácticamente **infinita**, ya que incluso los **versos iniciales** pueden ser sustituidos o modificados según la ocasión.

O gaitero de Santa Marta
Roéronll´os ratos os foles de gaita.
Válgach´o demo tal picardía
Como na vila de Cangas había.[79]

Los ejemplos analizados proceden de un ámbito geográfico y temporal relativamente limitado, de modo que las variaciones observadas pueden considerarse meramente circunstanciales. Sin embargo, al ampliar el marco de estudio, es previsible que aparezcan diferencias más significativas —algunas, incluso, sorprendentes.

Un gran aficionado al folclore, Ángel del Río, envió a Torner una serie de canciones de danzas que había recogido en el pueblo de Valdeavellano de Soria. En esta localidad —como en otros pueblos de la comarca— existe una familia encargada de conservar y transmitir, por tradición oral de padres a hijos, dicho cancionero. Esa misma familia asume también la responsabilidad, cuando se aproximan las fiestas del pueblo, de

[75] Blanco po. Cit. Pág. 247 t. 2

[76] Ballesteros op. Cit. Pág., 211 t. II

[77] Ya lo hemos mencionado en los versos 44-45 y lo encontramos de nuevo en vs. 52-53.

[78] Si esto no fuera así no podríamos estar hablando de cultura popular.

[79] Blanco. Po. Cit. Pág., 268. Vol. 1.

enseñar los cantos a los jóvenes que han de ejecutar las danzas. Entre esas canciones figura una que guarda relación con la aquí estudiada:

Yéndome yo
Por la mesa de Ocaña
Un galleguito
Me estiró la manga.
El que pensó
Que llevaba dinero,
Llévelo el diablo
Si blanca yo llevo.[80]

Mientras que en Galicia se mantiene un oscuro vinadeiro con variantes fonéticas similares, fuera de esta el acosador se convierte en gallego. Este cambio puede haberse dado al relacionar la canción original, que parece fue redactada en gallego como así se encuentra en el baile de Castro y en el transcurso de su transmisión oral al pasar al castellano y desconocer estos el significado de la palabra unido a la mala imagen de los gallegos en Castilla, tomasen el todo por la parte.[81]

En relación con el relato del *vinadeiro*, encontramos en el *Cancionero de Palacio* el motivo de la joven que, al ser sorprendida cuando entra en un campo o viñedo ajeno, es obligada a entregar una prenda de amor.

Niña y viña,
Peral i ha var
Malo es de guardar.
I Levantéme, o madre, Mañanica frida;
Fuý cortar la rosa,
La rosa florida.
Malo es de guardar.
II Levantéme, o madre, Mañacica clara;
Fui cortar la rosa,
La rosa granada.
Malo es de guardar.
III Viñadero malo Prenda me pedía

Dile yo un cordone
De la mi camisa.
Malo es de guardar.
IV Viñadero malo
Prenda me demanda:

[80] Eduardo M. Torner. La canción tradicional española. Pág. 117.

[81] Sobre la imagen de los gallegos en Castilla , puede consultarse Xesús Alonso Montero. Galicia vista por los no gallegos. Madrid 1974. Xesús Caramés Martinez. A imaxe de Galicia e os galegos na literatura castelá. Vigo 1993. Para lo propio con los asturianos Luciano Castañon. Los Asturianos vistos por los no asturianos. Gijón. 1977.

Yo dile una cinta
De la my delgada.
Malo es de guardar.[82]

EL VILLANO

El Diccionario de Autoridades nos define el baile del Villano como:

> *"Tañido de danza española, llamado así porque sus movimientos son á semejanza de los bailes de los aldeanos".*

Este baile burdo y aldeano aparece en una relación impresa de una fiesta hecha en 1618, donde se retrataron algunos bailes y el del villano no tiene desperdicio:

> " Llevaba el Villano el rostro muy natural, boca abierta y risueña, cabellera con su garceta; una simona llena de cucharas; cuello de lechuguilla pequeña con muchas trenzas; un gabán viejo de muchas mangas, todo sembrado de cebollas y pedazos de pan, de que también llevaba guardecida la gualdrapa, con la letra tan azapateada: al villano que le dan, etc."[83]

Al villano que le dan, es el estribillo característico de este baile que Escarramán ejecuta al final del Rufián viudo:

Vaya el villano á lo burdo
Con la cebolla y el pan,
Y acompáñenme los tres
Que te bendiga San Juan.

También era cantado a lo divino como en el auto de José de Valdivielso, El peregrino:

Pues hoy al villano dan Carne, vino, sangre y pan.

O en la Loa sacramental de Agustín de Rojas a inicios del siglo XVII:

Viejas, ricas, pobres, niñas,
Alguaciles, escribanos,
Sacristanes, monacillos,
Salgan, canten y bailen un Villano
Pues ninguna á esta gloria se ha igualado;
Y pidiendo perdón de nuestros yerros,
Acaben de cantar aquestos versos:
Hoy al hombre se le dan

[82] Cancionero Musical de Palacio. (siglos XV – XVI). 531 (fol. 186). De la edición crítica de José Romeu Figueras.

[83] Cotarelo y Mori..op. cit.

Á Dios vivo en cuerpo y pan.[84]

Lope de Vega menciona este baile en *La villana de Getafe*, y Luis Briceño lo incluye en su *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, impreso en París por Pedro Ballard en 1626.[85] En esta obra se recogen los estribillos del *Villano*:

Al villano que le dan
La cebolla con el pan.

Con este mismo estribillo aparece en un entremés de Quiñones de Benavente Olalla:

Al villano se lo dan
La cebolla con el pan.

En cuanto al ritmo del *Villano*, encontramos en *De Musica libri septem* que, para Francisco de Salinas, estaba compuesto por ocho pies binarios que denomina *pírricos* y que se ejecutaba con notable rapidez

> "Dictus autem est Pyrrichius a pyrricha saltatione armata.... in Laconicis ab his enim haec saltatio videtur originem traxisse, dum circa Iovem infantem cymbala atque aera saltantes pulsabant, Huic saltationi potest accomodari modus ille ac rythmus saltandi, quem **Hispani villanum vocant**, quo etiam apud Italos Bergomates suis in cantilenis lepidissimis utuntur."[86]

Sobre el desarrollo coreográfico del *Villano* no poseemos plena certeza, a pesar de las "mudanzas" que Castro y otros autores mencionan en sus escritos. Cotarelo señala la necesidad de un estudio más profundo acerca de las reiteradas referencias a danzas y bailes, y lamenta la escasez de textos explicativos:

> *"Si algo sabemos de ellos es por lo que dicen los libros italianos y franceses, pues aun las palabras como cruzado, carrerilla y vueltas, que se hallan en las acotaciones de los bailes, sólo en parte tienen el sentido que les da Esquivel."*[87]

Y, en efecto, Esquivel define las *Desechas* como "repetir en sentido inverso las mudanzas para volver al punto primitivo", y en otro pasaje las describe como *"lo contrario de carrerillas, y se obraban con el derecho delante".*

---

[84] Cotarelo op. Cit. Pag. 378. T. I vol 2.

[85] En Cotarelo op.. Cit.

[86] En Juan José Rey. Danzas cantadas en el renacimiento español. 1978. Pág 23.
"Se llama *pírrico* por la danza armada llamada *pírrica*… en Laconia; pues parece que esta danza tuvo allí su origen, cuando alrededor del niño Júpiter danzaban golpeando címbalos y bronces. A esta danza puede acomodarse aquel modo y ritmo de bailar que los españoles llaman *villano*, y que también los Bergamascos de Italia usan en sus canciones más graciosas."

[87] Cotarelo op. Cit. Pág 227 y ss.

De todo ello solo puede deducirse con certeza que en el *Villano* se empleaba el *voleo*, esto es, un puntapié ejecutado en determinadas mudanzas levantando el pie cuanto era posible y extendiendo bien la pierna. Esta práctica nos la confirma también Navarrete.

Maestro: ¿Quiere trepar de salto ó zapatetas?.
Villano: Quisiera reventar las castañetas.
Maestro: Toca un Villano en pausas de cebolla.[88]

De estas zapatetas nos habla Rodrigo Caro:

" Plaudere manu et percutere pede es danzar haciendo

castañetas, zapatetas y cabriolas como el villano.[89]

También el *Diccionario de Autoridades* remite al *Villano* al definir el término **zapatear** del siguiente modo:

> *"**Zapatear**: Acompañar el tañido, dando golpes en las manos y dando alternativamente con ellas en los pies, los que se levantan a este fin con varias posturas siguiendo el mismo compás. Úsanse más frecuentemente estas acciones en la danza llamada* el **villano***."*

Con el paso del tiempo, el *Villano* pasó a formar parte del folclore infantil, conocido en distintas regiones de España con pequeñas variantes, y denominado en algunos lugares *del vilano*.

En Asturias, quizá por una deformación propia de la transmisión oral, se conocía como *el Milano*. En esta versión, unas niñas formaban un corro alrededor de otra que representaba al "Milano muerto", cantando:

Al Milano ¿qué le dan?
La cebolla con el pan.[90]

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

De los instrumentos musicales empleados para acompañar el **Villano**, no se conserva referencia directa en el texto, por lo que solo cabe suponer que se trataba de los habituales en este tipo de baile, mencionados por diversos autores en sus obras. Sin embargo, lo que aquí nos interesa especialmente son los dos instrumentos citados en relación con nuestros gallegos.

Al comienzo del baile aparecen los graciosos vestidos de gallegos **cantando al son de la gaita gallega**. Este detalle demuestra que Francisco de Castro conocía el instrumento

---

[88] Francisco de Navarrete y Ribera. La escuela de danzar.

[89] Rodrigo Caro. Días geniales o lúdricos. II, 59.

[90] Así se cantaba en la parroquia de Somió de Gijón Asturias a principios de este siglo. Comunicante: Amparo Rendueles Tuya natural de Somió nacida en 1.896.

en cuestión, y además era consciente de la existencia de otros instrumentos con la misma denominación, aunque de morfología distinta.

En el noroeste peninsular, hablar de **gaita** equivale a referirse a la **gaita de odre**, es decir, aquella que posee una bolsa o fuelle donde se acumula el aire, lo que permite al gaitero mantener un sonido continuo. De este tipo existen innumerables variantes tanto dentro como fuera de la península ibérica. No obstante, el término *gaita* ha designado históricamente instrumentos muy diversos: en **Navarra**, una variedad de **dulzaina**; en **Badajoz**, una **flauta de tres agujeros**; y para los **madrileños** de la época, un **albogue de cañas**[91] —todos ellos pertenecientes a la familia de los aerófonos—.

Por otra parte, también reciben la denominación de *gaita* otros instrumentos de naturaleza distinta, como la **gaita de rabil** o la **gaita francesa** —esta última, además, título de un célebre entremés—. En el ámbito de la organología popular, la coexistencia de un mismo nombre para instrumentos diferentes ha generado no pocas confusiones, y en las fuentes escritas resulta a menudo difícil determinar con exactitud a cuál se alude.

De modo análogo, la **gaita de odre** —es decir, la gaita gallega, asturiana, sanabresa, mallorquina, entre otras— recibe en distintos lugares nombres diversos, lo que contribuye aún más a la ambigüedad terminológica. En el caso de Castro, sin embargo, no existe duda alguna: se trata de gallegos que **tocan la gaita gallega (o asturiana)**.

En una acotación situada entre los versos 41 y 42, el autor indica la entrada del resto de la cuadrilla de segadores, que bailan acompañados por sus **"castañetas grandes"**.

El Diccionario de Autoridades define Castañeta como:

> *"Instrumento de palo o marfil compuesto de dos mitades, que por unos agujeros que tienen en una como ceja hecha a un lado, se unen con una cinta con que se atan a uno de los dedos. Están cóncavas estas dos mitades, y juntan las circunferencias, y con dar contra la palma de la mano, o apretando el dedo de en medio contra el pulgar, hacen ruido. Ponense dos, una en cada mano, y sabiendo tocarlas, acompañan los tañídos del báile. Llamáronse Castañetas por formar las dos mitades juntas como una castáña"*[92].

O lo que es lo mismo, nuestra castañuela actual.

Cervantes ofrece valiosos testimonios del uso de las *castañetas* en contextos festivos y de danza. En *La Gitanilla* escribe:

> *"De entre el son del tamboril y castañeta y fuga del baile, salió un rumor que encarecía la belleza y donaire de la gitanilla."*

Y en *La ilustre fregona* recoge de nuevo su presencia musical:

---

[91] Luis Argüelles. La gaita motejada de ridícula. El comercio 5-05-82.

[92] RAE. Diccionario de Autoridades. Tomo II, pag. 220. 1729.

"Requieran las castañetas
y bájense a refregar
las manos por esa arena
a tierra del muladar."

Estos pasajes cervantinos muestran cómo las *castañetas* formaban parte habitual del acompañamiento rítmico en los bailes populares del Siglo de Oro.

Luis Quiñones de Benavente (1581–1651), dramaturgo y poeta español del Siglo de Oro, célebre por sus entremeses y piezas breves de tono popular y satírico, nos ofrece abundantes ejemplos[93]:

Éste ¿no es Miguel Jerónimo,
Que tiene, si baila ó danza,
En las ***castañetas*** *lengua,*
Y en los pies ligeras alas?

Loa con que empezó en la corte Roque de Figueroa.

Su obra refleja con agudeza las costumbres de su tiempo y el habla del pueblo.

Mus. (Cantan.) No pase más adelante;
Desenójese, mancebo:
Vayan las burlas por burlas,
Pues son propias deste tiempo;
Vaya de letra y de baile;
Y al son de los instrumentos,
Hablando las castañetas*,*
Publiquen lo airoso y diestro.

Entremés famoso EL ABADEJILLO
Representóle Prado

Fue uno de los máximos representantes del teatro cómico breve anterior a Calderón.

Pedro. Pues el baile ,
Como tú calles , comienza.
Neg. Pues con una condision
Cayaré ; con que me metan
En el baile, que también
Repico laz castañetaz.
Pedro. ¡Y has de callar?

[93] Estos ejemplos pueden consultarse en la recopilación de **Cayetano Rosell** de las obras de **Luis Quiñones de Benavente**, *Entremeses, loas y jácaras. Sacadas de varias publicaciones por D. Cayetano Rosell* (Madrid, 1872).

Entremés famoso EL NEGRITO HABLADOR,
Y SIN COLOR ANDA LA NIÑA.

Con ellas, estando Adán caído en el suelo y con los brazos alzados, **daba castañetas**, [94] mientras que **Navarrete las transforma en balas** al representar una **batalla naval**[95].

Aparte del uso más o menos ingenioso que le otorgan los autores de los **entremeses**, las **castañetas** constituyen un **instrumento imprescindible** en los bailes de la época. Recordemos, entre otros, el **Villano**, la **Zarabanda** o la **Chacona**.
El erudito **Rodrigo Caro** señala que su empleo es **natural en los bailes de corro**, y añade:

> *"pienso que compite con los demás crepitáculos en lo agudo de su sonido y aun en su antigüedad"*[96]

Las castañetas acompañaban, como ya vimos, al **tamboril**,[97] o bien marcaban el compás junto con el **pandero**:

Suene, suene el pandero
Y ande la gresca
Y con el panderillo
La castañeta.[98]

Su **forma** varía según la **época** y el **lugar**. En el **noroeste peninsular** se documentan ejemplares que oscilan entre unos **20 centímetros** —las más grandes— y alrededor de **5 centímetros** —las más pequeñas—.
En la **corte madrileña**, **Quevedo** las describe de **tamaño desmesurado**, refiriéndose a ellas como *"castañetazas frisonas"*[99]. En el **Baile de las Armas** advierte además del estruendo que producían debido a su volumen:

"No suenan las castañetas
que de puro grandes ladran."

En el **baile del *Juicio de París*** (1716), a la pregunta de **Pelandrusca**, responde **Gustavo**:

"¿No ha de gustar
si repiqueteas esos
almendrones de nogal?"

Como señala posteriormente el **Diccionario de Autoridades**, este antiguo instrumento acabaría recibiendo el nombre de **castañuela**, denominación con la que se le conoce en la actualidad.

---

[94] Diego Sánchez de Badajoz. Danza de los Pecados.

[95] Francisco de Navarrete y Ribera (1640). La batalla.

[96] Rodrigo Caro op. Cit . cap. Instrumentos de corro.

[97] Ver Cervantes. La Gitanilla.

[98] Francisco de Castro. El paseo del río.

[99] Quevedo en Las Sacadoras

LAS "OTRAS" GALLEGADAS.

El *Diccionario de Autoridades*[100] (1734) ofrece dos acepciones diferenciadas del término **Gallegada**, ambas reveladoras de la percepción social y lingüística del gentilicio gallego en el siglo XVIII.

La primera la define como *"acción executada según el modo de proceder, o alguna propriedad de los gallegos"* y la traduce al latín como *Ad modum Gallaicorum actio*. Esta formulación presenta el vocablo como un sustantivo derivado que alude al modo peculiar de actuar, hablar o comportarse atribuido colectivamente a los gallegos. La definición, enmarcada en el tono costumbrista propio del *Autoridades*, no es neutral: subraya la identificación del término con una **forma de conducta característica**, es decir, con un tipo de acción que reproduce o imita lo considerado propio del pueblo gallego.

La segunda entrada amplía el campo semántico y lo aplica al ámbito colectivo: *"Multitud de gallegos, o tropa de ellos, especialmente quando passan a Castilla a la siega, o otros ministérios, o vuelven a su tierra"*, con su correspondiente traducción latina *Gallaicorum turma*. Aquí la *gallegada* deja de ser una acción o imitación para designar una **agrupación real de personas**, concretamente los contingentes de trabajadores gallegos que, durante los meses estivales, emigraban temporalmente a Castilla para las faenas agrícolas o domésticas. La definición constata un hecho social, el de la migración estacional gallega.

Ambas acepciones, consideradas conjuntamente, reflejan el doble valor de la palabra *gallegada* en la época: por un lado, como **imitación o caricatura del "modo de ser gallego"**, con connotaciones teatrales o burlescas; por otro, como **denominación colectiva y casi etnográfica**, vinculada a los movimientos de población dentro de la península. En el contexto del *Baile de la Gallegada*, estas dos dimensiones confluyen de manera evidente: el título mismo remite tanto a una representación escénica del "modo gallego" como al grupo humano que encarna dicha identidad dentro del espacio teatral.

Ramón Joaquín Domínguez en su *Diccionario Nacional*[101] muestra una **reacción explícita contra la definición académica de *gallegada***. En él se percibe con claridad el **malestar identitario** que generó el tratamiento que la Real Academia Española había dado al término, al presentarlo como sinónimo de *acción propia de los gallegos* o *multitud de gallegos cuando salen de su país*, así como la sorpresa ante la atribución de *gallegada* como **danza madrileña inventada "ad libitum".**

> *"Danza usada en los teatros y fiestas públicas de Madrid, é inventada ad libitum, puesto que en Galicia jamás se vió ni oyó nombrar semejante baile"*

El autor del texto protesta abiertamente contra lo que considera un **prejuicio centralista y socialmente sesgado**. Denuncia que los académicos se hayan dejado llevar por las *"preocupaciones ridículas"* y por la imagen distorsionada que la gente *"ignorante de Madrid"* tenía de los gallegos, reducidos a tipos populares objeto de burla en el teatro y la sátira. Esta crítica revela un **primer gesto de reivindicación gallega** frente a la

---

[100] RAE. Diccionario de Autoridades Tomo IV, pág. 11. 1734.

[101] Domínguez, Ramón Joaquín. Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española (1846-47) tomo I, pág. 840.

caricatura castellano céntrica, que había cristalizado tanto en la lexicografía como en la literatura escénica de los siglos XVII y XVIII.

Desde un punto de vista lingüístico, el autor propone una interpretación alternativa: *gallegada* no debería entenderse como *"acción de los gallegos"*, sino más bien como **vocablo o giro propio del dialecto**, es decir, como **marca dialectal o rasgo idiomático**, no como conducta o costumbre. Esta lectura es sumamente interesante porque desplaza el término del terreno costumbrista y burlesco hacia el **ámbito lingüístico e histórico**, negando que *"gallegada*" pueda designar una torpeza o rusticidad.

El pasaje incluye además una defensa social explícita: el autor subraya que **las maneras toscas no son patrimonio de Galicia**, sino comunes a las clases populares de cualquier región —los "gachés" madrileños, los trianeros o los vecinos del Perchel malagueño—, desmontando así el prejuicio de que la *gallegada* equivalga a rusticidad o ignorancia.

> *"Tampoco gallegada puede significar "la acción propia de gallegos" porqué si en los mozos de cordel, por ejemplo., notamos maneras bastas debe advertirse que no hay persona del pueblo que no las tenga: los gachés de los barrios bajos de Madrid, los habitantes de Triana en Sevilla y los del Perchel en Málaga, no tendran los finos modales que osténtan las personas decentes de estas poblaciones"*

Concluye proponiendo una nueva definición que reconcilia el término con su valor lingüístico:

> *"la palabra o frase que, siendo peculiares del dialecto gallego, se emplean cuando se habla o escribe en otro dialecto o idioma"*, ´
>
> o bien:
>
> *"la palabra o frase que, castellanizadas, conservan aún la estructura o el sabor del indicado dialecto"*.

En suma, este texto constituye un **testimonio temprano de conciencia lingüística gallega** y de resistencia a la imagen estereotipada del gallego como figura cómica o subalterna. Desde una perspectiva historiográfica, marca una **transición entre la *gallegada* como caricatura teatral y la *gallegada* como signo de identidad lingüística y cultural**, anticipando las reivindicaciones que, a lo largo del siglo XIX, acompañarán el despertar del **Rexurdimento**.

Puede resulta extraño que el diccionario no incluya la acepción de gallegada como baile pero tiene una explicación:

El *Diccionario de Autoridades* (1734) tiene como objetivo fundamental **recoger el uso léxico consagrado por autores "de autoridad"** —es decir, escritores reconocidos de los siglos XVI y XVII—, más que registrar usos populares o de circulación local. En ese sentido, el término *gallegada* no aparece como designación de baile porque, en la literatura culta de la época, **no se había consolidado aún como género danzable ni**

como título genérico, sino que permanecía restringido al ámbito **teatral o escénico concreto** del *Baile de la Gallegada* de Francisco de Castro.

En otras palabras, *gallegada* era en ese momento **un nombre propio de pieza teatral** (un baile entremesado, con personajes y argumento) y no un **nombre común de danza** como *villano*, *zarabanda* o *chacona*, que sí tenían tradición literaria y musical.

La lexicografía académica solo recoge términos cuya circulación es suficientemente amplia y estable como para representar una categoría general; *gallegada*, en cambio, **no designaba una coreografía codificada ni un tipo de danza reproducible fuera del contexto escénico**, sino un episodio teatral concreto, caracterizado por su tema y su color local.

Además, las dos acepciones que el *Autoridades* sí recoge —acción *"según el modo de proceder de los gallegos"* y *"tropa de gallegos que pasan a Castilla"*— **reflejan los sentidos sociológicos y costumbristas** del término, que eran los más difundidos en la lengua hablada y en los textos de la época. Es probable que la *Gallegada* de Castro se apoyara precisamente en esos significados previos para construir su comicidad, pero sin que ello diera lugar a una acepción nueva en el léxico general.

Por tanto, la ausencia de una entrada que defina *gallegada* como baile no implica desconocimiento, sino **una consecuencia natural del tipo de registro que el *Diccionario de Autoridades* pretendía fijar**: el de la lengua culta, literaria y normativa, más que el del repertorio teatral o popular.

El testimonio de **Davillier** – siglo y medio más tarde que nuestro baile- resulta especialmente interesante por cuanto muestra el tránsito de la *Gallegada* desde su posible origen regional hasta su incorporación al repertorio de bailes de exhibición españoles del siglo XIX. Aunque el autor francés reconoce no haber presenciado personalmente el baile de España, menciona su popularidad en Madrid, donde se conocía y ejecutaba con soltura, y alude a un proverbio que situaba su perfección en Galicia:

"*En Galicia Gallegada, perfectamente bailada*"[102].

Davillier identifica la *Gallegada* como un **baile de palillos**[103], lo que la emparenta con las *seguidillas, boleros, malagueñas* y otras danzas de salón o de escenario acompañadas por guitarra y castañuelas. Su inclusión en ese conjunto revela que, a mediados del siglo XIX, la *Gallegada* formaba parte del repertorio "nacional" de bailes españoles interpretados para el entretenimiento tanto de extranjeros como de públicos populares, dentro del contexto costumbrista y *folclorizado* de la época.
El pasaje en que describe la ejecución del baile por **Concepción Ruiz** en París ofrece además un valioso testimonio sobre su **coreografía y carácter expresivo**:

[102] Davillier. Viaje por España I, 522. El autor no menciona de donde viene el proverbio y que lo cite sin cuestionarlo, pero sin identificar su procedencia, refuerza la idea de que la *Gallegada* que él conocía —la de los teatros madrileños o las compañías de boleros— era una **invención urbana**, integrada en el repertorio de bailes nacionales de moda, y no una manifestación tradicional gallega.

[103] Davillier. Po. Cit, I, 482

> *"Il y a une dizaine d'années, une gracieuse bolera, la **Concepcion Ruiz**, vint it Paris avec une troupe espagnole, et on se souvient encore du succés qu'elle oblenait tous les soirs en dansant sur un de nos théatres ce gracieux pas : l'orchestre débutait par quelques mesures lentes, tandis que la **Concepcion** et son partenaire, se tenant dos á dos, semblaient vouloir se bouder; cependant la mesure devenait de plus en plus vive, et les pieds des danseurs commencaient á s'agiter peu à peu; enfin comme frappés d'une étincelle électrique, ils s'élancaient tous deux en faisant résonner leurs eastagnettes, aussitôt **que se faisait entendre l'air plein d'entrain de la Gallegada**.*[104]

El inicio lento, con los bailarines de espaldas y fingiendo disgusto, seguido de un progresivo aumento del ritmo hasta alcanzar un desenlace con el entrechocar de las castañuelas, sugiere una estructura dramática y vivaz, en línea con los modelos teatrales del bolero. Esta *Gallegada* parisina no parece ya una danza popular gallega en sentido etnográfico, sino una recreación estilizada de aire gallego dentro del lenguaje escénico español del siglo XIX.

Paula Mellado representa la reacción crítica de ciertos autores y observadores del siglo XIX ante la apropiación y deformación escénica de bailes de origen regional. Su comentario revela una clara **distancia** entre la ***muiñeira*** auténtica —a la que describe como un baile *"gracioso y animado"*— y la llamada *Gallegada* que se representaba en los teatros madrileños bajo ese nombre.

> *"la grave danza prima de los asturos es sustituida por la alegre muiñeíra y contrapaso, gracioso y animado baile del que no puede formarse idea por el grosero y bárbaro que con el nombre de gallegada suele verse algunas veces en los teatros de la corte."*[105]

Mellado rechaza explícitamente esa versión escénica, calificándola de "***grosera y bárbara"***, lo que evidencia que la *Gallegada* había pasado a ser, en algunos círculos, una **caricatura del carácter gallego**, más cercana al estereotipo y al costumbrismo popularizado que a la tradición musical o coreográfica original.

Esta censura pone de relieve la **tensión entre autenticidad y espectáculo**: mientras Davillier celebraba la *Gallegada* como parte del repertorio español de bailes de palillos, Mellado la considera una distorsión que falsea el espíritu del baile gallego.

En su observación se adivina un **juicio moral y estético** propio de la sensibilidad romántica, que buscaba la pureza y la gracia natural de las danzas regionales frente al artificio y la vulgarización del escenario. Así, la voz de Mellado actúa como **contrapunto al entusiasmo cosmopolita de Davillier**, recordando que lo que en Madrid o en París se aplaudía como *Gallegada* poco tenía que ver con la verdadera expresión coreográfica de Galicia.

Carré Aldao comparte esa misma postura crítica frente al uso impropio del término *Gallegada*. Denuncia que el baile así denominado no tiene **ninguna raíz**

---

[104] Davillier, Charles. *L'Espagne*. Texte par Charles Davillier; dessins par Gustave Doré. Pág. 412. Paris: Librairie Hachette, 1874.

[105] Francisco Paula Mellado. Recuerdo de un viaje por España. Tomo II, 6. 1850.

auténticamente gallega, sino que responde a una **caricatura escénica** elaborada en los teatros madrileños.

> *"Los bailes típicos gallegos son serios y elegantes, no esa ridícula parodia que dan a conocer los bailarines profesionales que con el nombre de Gallegada ejecutan una danza que tanto tiene de la nuestras como pudiera tener de cualquier otra parte".*[106]

Su censura se dirige tanto al nombre —que considera un equívoco injusto hacia Galicia— como al estilo del baile, al que juzga **grosero y desfigurado** respecto al carácter y la elegancia de las danzas populares gallegas verdaderas, como la *muiñeira* o la *pandeirada*.

Con ello, Carré Aldao se sitúa en la misma línea de autores como Paula Mellado, defendiendo una **reivindicación del folclore gallego frente a su deformación teatral**, y subrayando la distancia entre el **folclore vivido** en Galicia y su **imitación artificiosa** en los escenarios cortesanos. Su crítica revela, además, una conciencia temprana del valor identitario de las danzas gallegas, en oposición a los estereotipos burlescos que circulaban en el siglo XIX bajo la etiqueta de *Gallegada*.

Como curiosa derivación del término, en **Asturias** se conoce también con el nombre de *gallegada* a lo que parece ser una **variante local de la muiñeira**.
Así lo recoge **De Llano** en *El Libro de Caravia*[107], al describir una escena de baile popular en la que los danzantes exclaman:

"—¡La gallegada; ahora venga la gallegada! —dicen los bailarines.

Cambia la frase musical y la tañedora canta:

Ramo, ramo, ramillete,
Ramillete de claveles,
Que me le ha dado mi novio,
Que bonito, que bien huele..."

Después, añade el autor:

"en cansando de bailar la gallegada, los bailadores organizan la giraldilla".

Resulta significativo que **Aurelio de Llano**, tan detallista en la descripción de los bailes asturianos, apenas dedique unas líneas a esta *gallegada*, lo que sugiere **cierta incertidumbre o desconfianza respecto a su autenticidad**.

En su obra posterior *Del folklore asturiano* (1922, p. 233), repite casi la misma referencia, limitándose a añadir un par de cantares nuevos. Todo parece indicar, pues, que en el contexto asturiano *gallegada* designa **una forma híbrida o derivada de la muiñeira**, probablemente influida por la denominación popular extendida desde el ámbito teatral o madrileño, más que por una tradición musical genuinamente gallega.

---

[106] E. Carré Aldao. La Coruña. En Folklore y Costumbre de España. II, 117.

[107] Aurelio de Llano. *El Libro de Caravia* (1918, p. 211),

A MODO DE CONCLUSIONES

El *Baile de la Gallegada* se sitúa en un punto de cruce singular entre la tradición popular y la creación literaria culta.

No se trata, como sucede con los cuentos o cantos tradicionales, de un relato anónimo de transmisión variable, sino de un texto fechado y con autor conocido, que reelabora motivos del acervo popular dentro de una estructura dramática de clara intención escénica.

Francisco de Castro compone un breve cuadro teatral concebido para la representación en un ámbito determinado —la corte madrileña del siglo XVII— y para un público amplio, en el que convivían el gusto popular y la curiosidad cortesana por los tipos regionales.

Su extensión reducida, menor incluso que la de un entremés, impide aplicar con rigor los métodos de análisis estructural o de historia regresiva con los que a veces se rastrean los elementos tradicionales. Sin embargo, la lectura detenida del texto, junto con la comparación de fuentes coetáneas y testimonios posteriores, permite reconocer en él una trama articulada en torno a materiales de la lírica gallega, transformados en recurso teatral y musical.

El autor se sirve de esos cantos para construir un esquema dramático sencillo pero eficaz, que combina la gracia rítmica del verso con la comicidad de la caracterización regional.

El origen del baile no puede situarse, por tanto, en Galicia, sino en los espacios de representación y sociabilidad madrileños, donde la figura del gallego formaba parte del repertorio cómico del teatro breve. La *Gallegada* nace como invención cortesana, una recreación *"a lo gallego"* creada *ad libitum* para responder a la moda de los bailes nacionales y regionales que poblaban los escenarios del Siglo de Oro. Su éxito y posterior difusión provocaron la confusión terminológica entre el baile teatral y la danza popular gallega, confusión que se prolongaría durante los siglos siguientes.

Las menciones lexicográficas y literarias posteriores confirman este proceso.

El *Diccionario de Autoridades* registra *gallegada* como acción propia de los gallegos o como multitud de ellos, pero en ningún caso como danza. Y seguirá así hasta la undécima edición del Diccionario en 1869.[108]

En cambio, a lo largo del siglo XIX la palabra pasa a designar un baile de palillos dentro del repertorio escénico español, interpretado en los teatros y fiestas públicas de Madrid, y más tarde exportado a París por las compañías de boleros. Testimonios como los de Davillier o Paula Mellado reflejan la distancia entre esa *gallegada* teatral y las verdaderas danzas gallegas: mientras el primero celebra su viveza como espectáculo, la segunda la repudia por considerarla una deformación grosera y ajena a la gracia de la muiñeira.

[108] Real Academia Española. Diccionario de la lengua castellana. Pág. 377. Undécima edición. Madrid 1869

El itinerario del término y del baile ilustra un fenómeno característico de la cultura peninsular de los siglos XVII al XIX: la conversión de los tipos regionales en materia de representación y, al mismo tiempo, en motivo de identidad colectiva.

Lo gallego, en el caso del *Baile de la Gallegada*, funciona a la vez como elemento de color local y como espejo de las percepciones externas, en un juego que mezcla admiración, ironía y exotismo.

La voz *gallegada*, entendida sucesivamente como acción, tropa o danza, condensa así la evolución de una imagen cultural que va del teatro burlesco a la conciencia regionalista.

El estudio del texto de Francisco de Castro, de sus fuentes líricas y de su contexto escénico, permite reconocerlo como un eslabón significativo en la historia de las representaciones de lo gallego en la literatura española.

Su valor reside tanto en la pervivencia de los elementos populares que incorpora como en la mirada que proyecta sobre ellos desde la escena madrileña.

Con el tiempo, la *Gallegada* se convirtió en un nombre ambiguo, oscilante entre el gesto cómico y la evocación sentimental de una tierra y un modo de hablar.

La revisión de este baile, de su terminología y de su recepción a lo largo de los siglos, esclarece el sentido de una pieza olvidada que ilumina un proceso más amplio de construcción cultural y lingüística:

El del paso de la *gallegada* como caricatura a la *gallegada* como emblema.

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

Alonso Montero, Xesús. *Galicia vista por los no gallegos***.** Madrid: Júcar, 1974

Argüelles, Luis. *El cogote plano de los asturianos*. Diario El Comercio 30-11-82.

La Paliza, contienda sangrienta autorizada por la costumbre.

La Danza Prima, cuando cogidos de las manos incurrían en excomunión. Diario El Comercio, 2 de julio de 1981.

La gaita motejada de ridícula. Diario El comercio 5-05-82

Arias Pérez, Pedro*. En Primavera y flor de los mejores romances y satiras, que se han cantado en la Corte. Añadidas diuersas Poesias en esta primera, y en la segunda parte. Recopilados de varios Poetas. (Madrid, 1641).*

Beltrán, Vicente. *La canción tradicional de la Edad de Oro.* Madrid: Castalia, 1995.

Blanco, Domingo. *A poesía popular en Galicia, 1745–1885.* Santiago de Compostela: Edicións Xerais de Galicia, 1991.

Cañizares, José de. *El asturiano en la corte*. En *Comedias nuevas. Parte treinta y cinco*. Madrid: Imprenta de Antonio Sanz, 1744.

Caramés Martínez, Xesús. A imaxe de Galicia e os galegos na literatura castelá. Xerais, Vigo, 1993.

Caro, Rodrigo. *Días geniales o lúdicros*. Imprenta de D. Francisco Cerdá y Rico. Madrid, 1790.

Carré Aldao, E. *La Coruña***.** En Folklore y Costumbre de España de Carreras y Candi, F. 1988.

Carril Ramos, Ángel. *Canciones y romances de Salamanca.* Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, 1983.

Casal y Lois, José. *Colección de cantares gallegos.* Madrid: Imprenta de Fortanet, 1885.

Castañón, Luciano: *Asturias vista por los no asturianos*. Gijón, Ediciones Ayalga, col. «Popular Asturiana», 1977.

Castillo Solórzano, Alonso del. *Jornadas alegres.* Zaragoza: Juan de Larumbe, 1626.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *La tía fingida.* Circuló manuscrita hacia 1615; publicada por primera vez en *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra*, edición de Luis Astrana Marín. Madrid: Calpe, 1911.

Condesa d´Aulnoy *(1651-1705), Relación del viaje de España*, trad. del francés, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1874 (ed. original: *Relation du voyage d'Espagne*, París, 1691).

Davillier, Charles. *L'Espagne*. Texte par Charles Davillier; dessins par Gustave Doré. Paris: Librairie Hachette, 1874.

Davillier, Charles. *Viaje por España: desde Bayona a Gibraltar*. Traducción de la edición francesa de 1874. Madrid: Ediciones Turner, 1982.

De Llano, Aurelio. *El Libro de Caravia*. Oviedo: Imprenta La Cruz, 1918.

Del folklore asturiano. Oviedo: Imprenta La Cruz, 1925.

Domínguez, Ramón Joaquín. Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española. Madrid, 1846–1847.

Durán, Agustín. *Romancero general*, Madrid, 1945.

Ford, Richard. A Handbook for Travellers in Spain, and Readers at Home. London: John Murray, 1845. 2 vols.

García de Diego, Manuel. *Gramática histórica española*. Madrid: Gredos, 1951.

García Mateos, Ramón. *Romances y cuentos de la emigración.* (Primera aproximación a partir de una encuesta en tierras de Cataluña.) Revista de Folklore. 1.991. págs. 104 y ss.

García Matos, Manuel. *Cancionero popular de la provincia de Cáceres.* Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1951.

Lapesa, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos, 1981.

Lope Félix de Vega Carpio. *El caballero de Olmedo.* Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1620.

Machado y Álvarez, Antonio (seudónimo: *Demófilo*). *El folk-lore andaluz : órgano de la Sociedad de este nombre*. Sevilla: Imprenta de Gironés y Orduña / Francisco Álvarez y Cía., 1882–1883.

Marirreguera, Antonio de. *Romance* [siglo XVII]. Edición de Xosé Lluis García Arias. Uviéu [Oviedo]: Academia de la Llingua Asturiana.

Martínez Rodríguez, Ramón. *El teatro breve de Francisco de Castro: estudio y edición*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

Martínez Torner, Eduardo. Cancionero musical de la lírica popular asturiana. Madrid: 1920.

Menéndez Pidal, Ramón. *Manual de gramática histórica española*. Madrid: Espasa-Calpe, varias ediciones.

Mira de Amescua, Antonio. *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte.* Madrid: s. n., ca. 1620.

Navarrete y Ribera, Francisco de. *La escuela de danzar*. Madrid: por la viuda de Alonso Martín, 1642.

Pérez Ballesteros, José. *Cancionero popular gallego y en particular de la provincia de La Coruña.* Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, 1885–1886.

Quevedo, Francisco de. *El Parnaso español; Las tres últimas musas castellanas*. Edición digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Quiñones de Benavente, Luis. *Entremés famoso de La Puente Segoviana.* En *Jocoseria*, Madrid: Imprenta de María de Quiñones, 1645.

Entremeses, loas y jácaras. Sacadas de varias publicaciones por Don Cayetano Rosell. Madrid: M. Rivadeneyra, 1872.

Ramón Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española* (Madrid, Espasa-Calpe, varias eds.)

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Ed. facs. Madrid: Editorial Gredos, 1963.

Real Academia de la Historia. *Historia Hispánica: portal digital de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2022.

Rey, Juan José. *Danzas cantadas en el Renacimiento español*. Madrid: Universidad Complutense, 1978.

Rodríguez Pascual, Francisco. Ritos *y celebraciones de verano en Alba y Aliste (Zamora)*. Revista de Folklore. 1984. Nº 46

Romancero general. Madrid: Luis Sánchez, 1600.

Romeu Figueras, José, ed. *Cancionero Musical de Palacio (siglos XV–XVI)*. Vol. 531, fol. 186. Edición crítica. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.

Sampedro y Folgar, Casto. *Cancionero musical de Galicia.* Edición de José Filgueira Valverde. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1942.

Sánchez de Badajoz, Diego. *Dança de los Pecados*. *Recopilación en metro del bachiller Diego Sánchez de Badajoz*, vol. 2. Sevilla, 1886.

Schindler, Kurt. *Música y poesía popular de España y Portugal.* Recogidas y ordenadas por Kurt Schindler. Prólogo de Eduardo Martínez Torner. Nueva York: Hispanic Institute in the United States, 1941.

Schubarth, Dorothé, y Antón Santamarina. *Cancioneiro popular galego.* A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984–1995. 8 vols.

Torner, Eduardo M. *La canción tradicional española*. Instituto Español de Musicología, CSIC, Madrid, 1966.

Vélez de Guevara, Luis. *El diablo cojuelo*. Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1641.

Zamora Vicente, Alonso. *Dialectología española*. Madrid: Gredos, 1960.